«Istoria artelor nu se poate reduce la o consemnare a evoluției formelor, consemnare operată în afara istoriei ideilor; pictura sau sculptura nu sînt doar aglomerări, cu sens mai mult sau mai puțin descriptiv, mai mult sau mai puțin ordonate, ale unor culori sau volume; ele sînt întrupări ale unor gînduri. Încă un argument care pledează pentru existența unor cărți, cum e cea de față, destinate să explice arta, într-un moment în care premisele ei au devenit atît de complexe...»

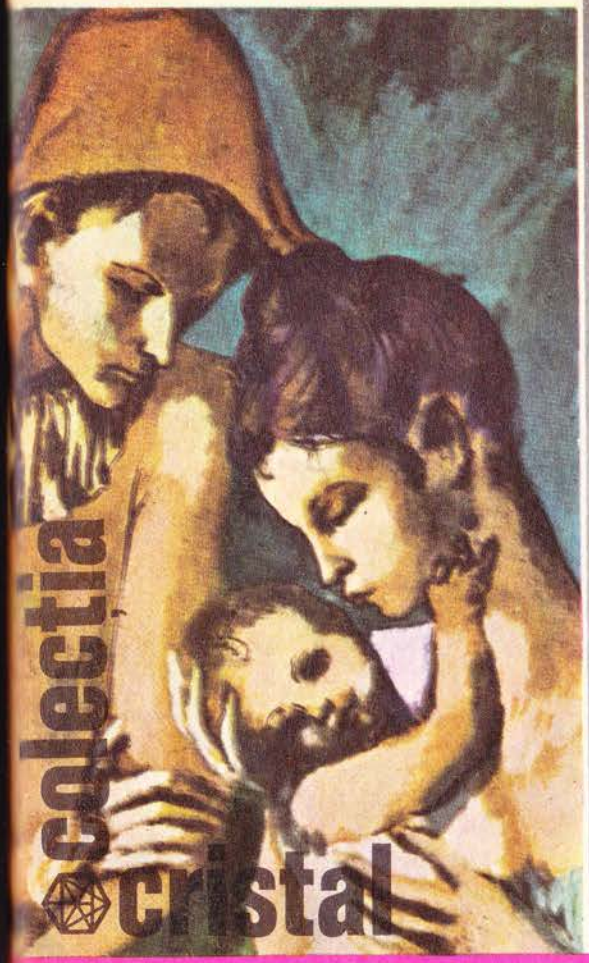
DAN GRIGORESCU

colecția cristal

Lei 9,25

colecția cristal

eugen pohonțu



INIȚIERE ÎN ARTELE PLASTICE

EDITURA ALBATROS

Prefață de
DAN GRIGORESCU

editura albatros

Copertă :
PICASSO „Familia"
BRÂNCUȘI „Măiastra"

eugen pohonţu

colecția cristal

INIȚIERE ÎN ARTELE PLASTICE

PREFAȚĂ

Întrebat odată de un istoric al artei moderne — care e etapa cea mai grea a picăturii unui tablou al său, Paul Klee a răspuns, se spune, cu un surîs ironic : „explicarea lui". Nu trebuie să se desluşească aici doar o referire la una dintre problemele fundamentale ale artelor, dificultatea de a transfera o idee dintr-un tip de limbaj în altul, în cazul de faţă din sistemul semnelor vizuale, al liniilor şi culorilor, în acela al cuvintelor, ci şi mărturisirea unei conştiinţe grave a artistului care e convins că dezvăluirea ideilor ce au prezidat la crearea unei opere are nevoie de un efort cu totul deosebit, astfel încît înţelesurile ei să se transmită într-un chip cît mai desăvîrşit. Nu se poate imagina, firește, o pagină de comentarii care să descrie exact ce se întîmplă pe suprafaţa unei pînze pictate, în izbucnirea în spaţiu a unor volume sculpturale. La urma urmelor, comentatorul unei opere de artă se află în situaţia unui traducător care se silește să transpună într-o altă limbă sensurile, ritmurile, efectele de umbre şi de lumină produse la întîlnirea cuvintelor unui poem : nu încape îndoială, o cuprindere completă e imposibilă, dar un bun traducător poate transmite impresia generală, starea emoţională, înţelesurile desprinse de poet din întîlnirea lui cu înfăţişările lumii, din participarea lui la destinul umanităţii.

În secolul nostru, totuşi, comentariul de artă e confruntat de dificultăţi speciale. În primul rînd, evident, el trebuie să se ferească de primejdiile semnalate încă de multă vreme, primejdii care pîndesc repovestirea oricărei opere de creaţie ; considerată drept forma cea mai elementară a criticii, ea nu dovedeşte neapărat capacitatea de a citi în întregime o carte. Lectura unei opere literare — pentru a începe cu ceea ce se socoteşte (nu întotdeauna pe drept) că e forma cea mai simplă a lecturii — nu înseamnă să ai răb-

darea de a-i parcurge pînă la capăt filele, de a urmări aventurile eroilor cu atîta luare-aminte încît să fii, după aceea, în stare să le reconstitui. După cum „lectura" unei piese de teatru sau a unui concert nu e totuna cu răbdarea de a rămîne în sală pînă la final. Înseamnă tocmai acea atentă descifrare a sensurilor, meditația prilejuită de descoperirea atitudinii filosofice a autorului, a mijloacelor specifice folosite de el pentru a da trup viu ideilor și sentimentelor ; și, în cele din urmă, capacitatea de a așeza opera în interiorul întregii creații a scriitorului sau o compozitorului și, mai departe, a acestuia în istoria culturală a lumii.

Evident, un asemenea tip de lectură are nevoie de pregătire, „cititorul" trebuie să aibă convingerea că opera de artă, indiferent de domeniul creației, nu-și propune să fie doar o piesă de agrement, că „bucuria simțurilor" nu e decît, eventual, o etapă a unui drum ce are drept țintă transmiterea unui mesaj, a unei viziuni a artistului, a unor concluzii desprinse de el din contemplarea naturii și a istoriei. Artele vizuale au pus întotdeauna din acest punct de vedere, probleme mai multe și mai grele decît surorile lor. „Ție îți e mai ușor, se povestește că i-a spus cîndva pictorul englez Turner unui prieten al său, poet : cînd rostești cuvîntul trandafir sau furtună sau copil sau amurg, cititorul versurilor tale nu se așteaptă să le vadă aievea pe acestea toate ; dar eu am datoria să-i comunic exact măcar impresia că, trecînd prin sufletul meu, ele și-au păstrat înfățișarea, mireazma, vuietul pustiitor, candoarea sau lumina incendiară. „Cititorul" meu le vrea să le simtă cît mai aproape de imaginea pe care el însuși și-a făcut-o despre aceste lucruri în prezența cărora mă simt atît de stîngaci și de umil".

Așa se explică, de fapt, mulțimea cărților destinate celor care vor să învețe cum se privește arta. În comparație cu oricare alt domeniu al creației artistice, acela al formelor și al culorilor a îndemnat mai mulți comentatori să se plece asupra sensurilor cuprinse de opera de artă. Istoricii culturii din vremea Renașterii, de pildă, au putut să deseneze un contur îndeajuns de clar al acelui larg teritoriu al civilizației omenești de la răspîntia de epoci, întemeindu-se, în bună măsură, pe textele comentatorilor de artă care se sileau să explice nu numai cum se pictează, ci și cum trebuie înțeleasă pictura. E aici semnul unui efort conștient de

apropiere a artei de publicul ei ; o apropiere care respinge, însă, soluția simplistă a „repovestirii" la care mă refeream ceva mai înainte. O apropiere care înseamnă înțelegere, pentru că, așa cum s-a spus odată, „dragostea e, mai presus de orice, înțelegere". Pentru a iubi arta, trebuie să îi descoperi înțelesurile. Ceea ce presupune, ca în toate domeniile creației umane, însușirea culturii ; în cazul de față, nu numai o cultură de muzeu și de sală de expoziție, ci o cultură de bibliotecă. O cultură a minții care să se adauge, în chip necesar, culturii ochiului.

Secolul al XX-lea a produs o răspîndire fără precedent a cărților de acest tip. Explicațiile sînt numeroase și au constituit preocuparea istoricilor și sociologilor culturii din această epocă. În primul rînd, desigur, cartea menită să explice arta urmează destinul tuturor tipăriturilor din veacul nostru, al căror număr e de-a dreptul inimaginabil : „Galaxia Gutenberg", departe de a păli în lumina noilor mijloace de informare, pare a o absorbi și a o reverbera mai amplu, pînă la marginile mereu necunoscute ale universului culturii. Dar, în afară de aceasta, arta însăși devine mai complexă, lectura ei — se spune — întîmpină mai multe dificultăți. Nu sînt convins, sincer vorbind, că lucrurile stau chiar așa. Oricine parcurge volumele de explicare a artei, publicate în secolele trecute, își dă seama că și atunci problemele erau la fel de multe și de grele, dovadă stăruința cu care autorii acestor cărți se refereau la procesul complicat al transformării lutului și a pietrei, a substanțelor chimice din care se fac culorile pictorului, a fenomenelor produse la întîlnirea acidului cu placa de metal a gravorului, în imagine. Nici atunci nu se înțelegea prea lesne, de pildă, cum se poate proiecta spațiul tridimensional pe o suprafață plană. Sau cum se poate crea iluzia depărtării prin modificările culorii (în această privință, Poussin a dat o admirabilă lecție de fizică, aplicată la pictură, explicînd cum se succed planurile de culoare, dînd impresia de distanță prin simpla variație a tonurilor, de la brun și verde spre albastru). Se mai constată un lucru foarte semnificativ : artele vizuale nu au fost niciodată despărțite de progresele științei, nu numai ale speculației științifice, ale teoriei, dar nici de cele ale științei aplicate, chiar ale aplicației la industrie. Trecerea de la frescă (ea însăși presupunînd o foarte temeinică stăpînire a unei tehnologii care să

îngăduie deopotrivă păstrarea strălucirii coloristice, a impresiei de prospețime și rezistența lucrării așezate adesea în locuri expuse curenților de aer și umezelii) la culoarea de ulei are valoarea unei adevărate revoluții tehnologice. Pictorul trebuia să știe destulă chimie ca să prevadă rezultatele reacțiilor ce se vor produce, în timp, între diversele culori, ele însești simple substanțe chimice; ignoranța unora, chiar dacă — așa cum se dovedește — erau excelenți desenatori și coloriști, s-a răzbunat, și poemele lor de lumină de odinioară s-au prefăcut în greoaie aglomerări bituminoase care creează teribile probleme specialiștilor ce lucrează în modernele ateliere de odinioară. Tot așa cum alegerea unei varietăți de marmură nepotrivită cu caracterul fenomenelor meteorologice dintr-un anume loc sau nepriceperea în alierea metalelor au dus, nu o dată, la grava depreciere a unor opere, cîndva admirate pentru splendoarea lor.

Nu e de mirare că ucenicia artiștilor dura uneori ani mulți, că breslele pictorilor aveau un statut asemănător acelor al organizațiilor profesionale celor mai prestigioase din veacurile trecute. Din acest punct de vedere, secolul nostru nu a făcut altceva decît să continuie o situație creată cu multă vreme înaintea lui (deși, în condițiile existenței unor probleme tehnologice negreșit mai complexe ale artei de astăzi, anii de ucenicie ai artiștilor sînt, totuși, mai puțini). Recursul la tehnica modernă e un lucru firesc și, cu toate că, la prima vedere, s-ar părea că pictorului, de exemplu, i s-au simplificat problemele, că vopselele gata preparate și închise în tuburi în loc să fie frecate ceasuri îndelungate în mojaruri îl scutesc de rezolvarea unor chestiuni tehnice care îi luau atîta amar de timp înaintașului său de acum cîteva secole, problemele de tehnologie nu au încetat să se înmulțească. În primul rînd, pentru că artistul însuși e, din ce în ce mai adesea, conștient de perspectivele oferite de tehnica modernă, de chimia materialelor plastice, a acrilicelor, a rășinilor sintetice de tot felul. Apoi, pentru că nevoile sale de exprimare a universului real sînt mai complexe și, cu un gest cunoscut încă din vremea în care pictorul adopta culoarea cu ulei de in, se îndreaptă acum spre tot ceea ce îi pune la îndemînă fantezia omului de știință. Colajul, tehnicile mixte, întîlnite atît de frecvent în sălile de expoziție și în muzeele de artă modernă,

nu sînt decît corespondentele naturale ale picturii cu ulei de odinioară.

Un alt grup de probleme se constituie ca o consecință a lărgirii unui domeniu tradițional al artelor : creația destinată forului public. Prin însăși natura ei, arta a fost, încă din vremurile îndepărtate ale formării unei conștiințe artistice, un mod de a se adresa mulțimilor de oameni, de a le transmite o idee, un mesaj, de a le înflăcăra simțămintele lor civice, de a le chema în jurul unui ideal filosofic sau patriotic. Multă vreme, creația artistică nu s-a închis decît rareori între zidurile unei locuințe, unde să nu poată fi văzută decît de un grup restrîns de oameni ; ea a avut, dimpotrivă, nevoie de spațiile largi ale cetății și visul lui Michelangelo, care năzuia să sculpteze un munte întreg, de la poale pînă în pisc, reflectă în chip superb această viziune eroică a artistului dornic să-și transforme opera într-o întrupare magnifică, vizibilă de la mari depărtări, a idealurilor concetățenilor lui. Urbanistica modernă deschide largi orizonturi de manifestare a acestui sentiment de participare la destinul întregii umanități și, mai presus de orice, la acela al omului contemporan din propria patrie.

Vaste spații publice se creează în orașele moderne, unde momentul sculptural nu mai e menit să împlinească o simplă funcție ornamentală. El devine, tot mai limpede, mod de exprimare a unor idei cu înțeles social și politic. Și i se adaugă alte genuri, tradiționale sau noi, care marchează aceeași adeziune plină de fervoare la viața contemporană. Edificiul modern e înțeles ca o creație cu funcționalitate complexă ; amplele spații destinate lucrărilor de artă monumentală relevă această înțelegere modernă a clădirii publice ca element al unui ansamblu în interiorul căruia arta și arhitectura se însoțesc, creînd posibilitatea unei exprimări convingătoare, de mare rezonanță, a însăși epocii în care trăim. Visul oamenilor Renașterii a început să prindă contur clar, energic, în opera pictorilor revoluționari mexicani, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, care au comentat, cu tragism și cu nobilă încredere în izbînda dreptății sociale, istoria patriei lor, în picturi vaste ce împodobesc fațadele unor construcții publice. Se împlinește astăzi, în țara noastră, această menire civică a artei : orașele noi, edificiile civice, politice, culturale devin, tot mai adesea, purtătoare

ale unor imagini care consfințesc viziunea generoasă a artistului contemporan cu epoca lui.

Se înțelege de la sine că, în asemenea împrejurări, raporturile dintre artă și public dobîndesc noi dimensiuni. În primul rînd, artistul însuși e solicitat de probleme mai complicate, impuse de amploarea operelor și de varietatea tehnicilor. După aceea, ieșirea artei dintre zidurile muzeului, în stradă și, implicit, schimbarea caracterului însuși al publicului impun rezolvări mai îndrăznețe la care sînt chemate deopotrivă experiența artiștilor din epoci mai vechi și aceea a oamenilor de știință de astăzi. Într-un asemenea moment de lărgire, fără precedent, a cîmpului artelor, explicarea rosturilor și a modalităților de expresie devine încă și mai importantă. „Ghidul de muzeu" e astăzi un comentator al creației ce se adresează unor mari mulțimi. Procesul de democratizare a culturii determină o atitudine nouă și o viziune mai cuprinzătoare a comentatorului. Muzeul însuși nu mai e doar o instituție care păzește un tezaur constituit, de-a lungul timpurilor, din opera unor mari artiști, el e un participant la această acțiune de creare a unor largi punți pe care ideile artei să circule mai lesne, mai convingător, spre publicul căruia îi sînt destinate marile opere ale lumii. Într-o alianță exemplară cu alte arte, artele vizuale — susținute, de pildă, de muzică, de poezie, de balet — se întîlnesc cu publicul muzeelor, demonstrîndu-și vigoarea în cadrul unui sistem coerent al artelor, al unei vii realități culturale contemporane.

Nu se poate contesta, totuși, că arta modernă are de înfruntat mai multe prejudecăți decît aceea creată de îndepărtații ei înaintași. E suficient să comparăm, de exemplu, un text de explicare a artei scris către sfîrșitul veacului trecut de unul dintre cei mai proeminenți comentatori ai fenomenului cultural. Taine, fondator al unei școli de interpretare a literaturii dar și, în general, a creației artistice) care a avut o largă rezonanță pînă tîrziu după aceea, cu un altul, publicat cam după o jumătate de secol de unul dintre cei mai de seamă critici și istorici de artă ai epocii acesteia, Lionello Venturi. Ne dăm seama cît de numeroase sînt problemele cărora trebuie să le facă față exegetul modern. Se vorbește adesea (poate, chiar, cu prea multă insistență) de o așa-numită „criză a artelor", despre o presupusă ruptură dintre creație și receptare. Înainte de toate, se cu-

vine să observăm că aproape fiecare epocă și-a avut propriii teoreticieni ai „crizismului" ; dar, nu e mai puțin adevărat, argumentele invocate de cei de astăzi sînt mai multe și fac apel la concluzii formulate în domenii mai variate ale științelor, de la psihologie și sociologie, pînă la optică și informatică.

Dar aceste concluzii sînt, de cele mai multe ori, parțiale; puțini sînt teoreticienii „crizei" care să le fi organizat într-un sistem cu pretenții generalizatoare. În afară de aceasta, evidența însăși a apropierii de artă a unui public din ce în ce mai numeros, mai pregătit să răspundă tulburătoarelor întrebări ale operei contrazice o asemenea concluzie pesimistă.

Ceea ce e adevărat, însă, e că „invazia vizualului" în viața noastră cotidiană a căpătat o dimensiune căreia nu i se poate găsi un element de comparație în trecut. Cinematografului, care a provocat cunoscuta senzație de la răscrucea secolului trecut cu secolul nostru (și ale cărui înnoiri urmau să fie integrate, cu un legitim sentiment al contemporaneității, în toate artele, inclusiv în literatură), i s-au adăugat, mai de curînd, televiziunea, caseta video și, mai puternică — poate — decît ele, transformarea mediului nostru zilnic într-un spectacol de sunet și culoare. Strada, cu puzderia de afișe, cu vitrinele aranjate de niște specialiști care știu cum să cheme spre ele atenția trecătorilor, cu reclame de tot felul, cu clădiri divers colorate, cu monumente și fîntîni, cu vehicule (și ele colorate) ale căror forme sînt imaginate de proiectanți cu solide cunoștințe de design *(iată încă o artă care a cunoscut o extraordinară dezvoltare în epoca noastră), s-a transformat într-o imagine dinamică, solicitantă, a vieții moderne. „Strada — exclama cîndva marele pictor francez Fernand Léger — e cel mai fascinant tablou în mișcare al epocii acesteia !"*

Retina noastră înregistrează un număr incomparabil mai mare de imagini variate decît retina locuitorilor unui oraș de acum o sută, sau chiar de acum — să zicem — douăzeci de ani. Se creează, astfel, falsa impresie că, de vreme ce trăim într-un mediu prin definiție al vizualului, tot ceea ce se adresează ochiului se înseriază în același sistem de valori și, ca urmare, poate fi judecat cu aceleași instrumente. E adevărat că una dintre aspirațiile fundamentale ale artei moderne e integrarea în viața cotidiană a cetății,

printre oameni și pentru oameni; dar aceasta nu-i anulează legile riguroase, severe, ale creației, nu contrazice îndelungile ceasuri de meditație ale artistului, întrebările, îndoielile, nemulțumirile, momentele de descumpănire cînd sentimentul de neîmplinire pare să-i atace temeiurile înseși ale creației. „Invazia vizualului" nu poate să nege valorile artelor, care se constituie specific, într-o armătură puternică a ideilor și a sentimentelor, prin asimilarea — la fel de specifică — a unor tehnici moderne.

„Criza imaginii" nu există decît la nivelul la care nu ajunge teoria artei, viziunea integratoare a artistului sau a exegetului ce privește forma, linia, culoarea ca elemente participînd, într-un sens definit de natura artelor, la crearea mediului ambiant al omului modern. De altminteri, însăși fondarea unei direcții clar orientate spre crearea unui ambient pe deplin echilibrat al existenței umane (această direcție se și numește „artă ambientală") demonstrează preocuparea pentru integrarea creației artistice în lumea de astăzi. Faptul cel mai important în „criza" sus-amintită (și, care, de altfel, nu e singura la care se fac referiri în zilele noastre : se vorbește, periodic, de o „criză a romanului", „a cinematografului", a „teatrului", a „teatrului liric", „a poeziei"...), faptul — deci — care atrage, în primul rînd, atenția e că s-a constituit o conștiință a țelurilor artei. Că discuția nu se poartă la nivelul expresiei, ci al difuzării imaginii. Conștientă de sine și de rosturile ei în universul în care trăiesc oamenii, arta își pune firesc, probleme a căror rezolvare nu se poate da imediat. Cred că aceasta reflectă mai curînd o maturizare a creației care refuză, din ce în ce mai decis, statutul de contemplator al lumii și își propune implicații în existența însăși a oamenilor. Problema ei nu e numai „cum să creăm o imagine interesantă", ci „cum să ajungem la un public larg".

Într-o atare situație, explicarea devine cu atît mai necesară.

Și, în sfîrșit, încă un aspect al istoriei prezente a artei. Întotdeauna, artistul a concentrat în imaginile create de el idei ale științelor vremii, concluzii pe care fizicianul sau astronomul, matematicianul sau biologul le-au tras din neliniștita cercetare a universului nemărginit sau a celulei, la fel de nemărginită în spațiul ei pulsînd de tainice forțe ale vieții. Se poate ajunge, luminîndu-le mai deplin, la con-

cepțiile geometrilor Greciei antice, nu numai prin admirabilele lor teoreme, ci și prin probele de rigoare și de măreție pe care le dezvăluie cercetarea traseelor și proporțiilor coloanei și ale sculpturii epocii clasice. Trecerea de la statuarul romanic la cel gotic dezvăluie o modificare semnificativă a concepțiilor filosofice, o înțelegere dintr-o altă perspectivă a ceea ce va avea să se numească mai tîrziu psihologie. Arta Renașterii e, neîndoielnic, un repertoriu al cunoștințelor despre univers și despre om, adunare în acea vreme a marilor elanuri științifice. Luxuriantele vegetații din ornamentica barocă vorbesc despre lărgirea cîmpului de cunoștințe ale științelor naturii de pe atunci, iar — să zicem — tematica picturii romantice oglindește adesea atenția cu care filosofia istoriei se îndreaptă spre anumite ere ale trecutului.

Privite din aceeași perspectivă a unității domeniilor cunoașterii umane, direcțiile artei moderne dau glas unor revelatoare adevăruri. Nu se poate înțelege pe deplin, de exemplu, impresionismul fără să se facă apel la istoria opticii din ultimele decenii ale secolului trecut ; vibrațiile de culoare ale picturilor acestei școli care a primit un nume atît de nepotrivit intențiilor ei fundamentale sînt un rezultat al integrării concluziilor privitoare la efectul tonal al juxtapunerii culorilor. Caracterul scientist al preocupărilor acestor artiști se dezvăluie limpede la o analiză care ține seama de raporturile lor cu viziunea savanților care cercetau semnalele emise de corpurile fizice. La fel, cubismul se înțelege mai ușor dacă e privit în ansamblul preocupărilor reprezentanților săi de a desluși raporturile teoriei relativității cu realitatea vizibilă. Sau suprarealismul, dacă se ține seama de impactul cu psihanaliza sau arta abstractă, dacă se știe că, la un moment dat, teoria semiotică a înrîurit gîndirea celor care căutau să descopere semnificațiile semnului plastic. Istoria artelor nu se poate reduce la o consemnare a evoluției formelor, consemnare operată în afara istoriei ideilor ; pictura sau sculpura nu sînt doar aglomerări, cu sens mai mult sau mai puțin descriptiv, mai mult sau mai puțin ordonate, ale unor culori sau volume : ele sînt întrupări ale unor gînduri. Încă un argument care pledează pentru existența unor cărți cum e cea de față, destinată să explice arta, într-un moment în care premisele ei au devenit atît de complexe.

Acesta e meritul de bază al cărții lui Eugen Pohonțu și, bineînțeles, al editurii care o publică. Faptul că semnalează necesitatea înțelegerii artei, că detaliază sistematic, coerent, clar cîteva dintre problemele ei fundamentale, că știe să prezinte lucrurile într-un chip care să le înlesnească înțelegerea e o calitate neîndoielnică. Orizontul larg al comentatorului, cunoașterea temeinică a faptelor comentate, lipsa de emfază a explicațiilor sînt, iarăși, evidente. Fără îndoială, sînt amănunte în privința cărora mi se pare că nu pot fi de acord cu autorul cărții, concluzii ale sale despre care am impresia că ar fi putut să fie trase într-o perspectivă diferită. Nu am, însă, pretenția că dreptatea e neapărat de partea mea și, se cuvine să mărturisesc, cîteodată punctele de vedere ale lui Eugen Pohonțu au constituit pentru mine un motiv de meditație asupra unor lucruri pe care le credeam de mult limpezite în mintea mea. Așa cum, sînt convins, vor constitui motive de meditație și pentru alții.

Important e că editura „Albatros" pune, astfel la îndemînă o carte utilă al cărei scop e urmărit cu grijă și care înseamnă deslușirea unei forme de cultură, a artelor vizuale, ce a relevat, de-a lungul istoriei, o contribuție românească specifică și, nu o dată, de largă rezonanță. Pentru că în țara lui Brâncuși se creează o artă ce nu se revendică numai prin temă sau prin motiv plastic, ci prin întregul ei spirit, prin certitudinile ei filosofice creația tradițională a acestui popor și comunică, în același timp, cu universul cuprinzător al artei universale. E ceea ce, în subtext, trebuie înțeles din cartea de față.

DAN GRIGORESCU

CUVÎNT ÎNAINTE

Vizitînd expoziții și muzee se întîmplă adesea să auzim, fără să vrem, aprecieri, ale persoanelor din jur, despre lucrările în fața cărora ne aflăm. Uneori, comentariile lor coincid cu propriile noastre păreri, alteori sînt cu mult sub nivelul nostru de-a înțelege arta, dar sînt și cazuri ce ne depășesc priceperea și putința de aderare sufletească din cauza insuficientei pregătiri ce-o avem.

În domeniul științei se vorbește de așa-numita *rațiune suficientă*, care este pragul de sus al capacității cuiva de a înțelege, la un moment dat al evoluției sale, o categorie de lucruri dincolo de care adevăruri de ordin superior nu mai sînt evidente pentru dînsul. Analog cu rațiunea suficientă se poate vorbi în artă de *simțire suficientă*, care ar fi limita maximă a capacității de-a „gusta" anumite categorii de opere artistice, dincolo de care alte forme de frumos sînt refuzate.

Și, precum de la lipsa totală de cunoștințe și pînă la cele ce fac din om un savant sînt nesfîrșite nivele de cunoaștere, tot așa de la simpla atitudine a organului vizual și pînă la gustul de mare rafinament, la care se ajunge prin cultură, educație și trăire, există numeroase trepte de simțire suficientă. Trebuie remarcat faptul că fiecare, indiferent pe ce treaptă se găsește, este convins, de neclintit, că adevărul este în întregime numai de partea sa și în consecință e dispus să-l apere cu înverșunare. De la asemenea situație s-a născut dictonul latin „de gustibus non disputandum" (gusturile nu se discută).

Dar nimeni nu se stabilizează definitiv pe-o anumită treaptă, ci mai repede sau mai încet urcă o alta și iarăși alta. În lucrarea sa „Însemnările unui amator de artă" criticul și colecționarul K. H. Zambaccian arată în linii mari cum a evoluat gustul său artistic. În tinerețe, preferințele i s-au îndreptat către arta ieftină a lui Gore Mircescu și Florian, pictori ce expuneau, la un preț derizoriu, prin

gangurile clădirilor, și de la care a cumpărat cîteva lucrări. După ce, în 1906, a văzut, în „Palatul Artelor", altfel de pictură, nu i-au mai plăcut lucrările cumpărate înainte. Entuziasmul și gustul au cuprins acum alegoriile lui Kimon Loghi, compozițiile lui N. Vermont, secerișurile lui Artur Verona etc. A trecut apoi treptat la Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, incluzînd totodată și pictorii francezi : Cézanne, Renoir, Matisse, Marquet și alții.

Dacă, fără să ne referim la exemple străine, privim lucrurile mai din apropiere și anume la noi înșine, constatăm că altele ne-au fost gusturile în copilărie, altele în adolescență și altele ne sînt pe măsură ce înaintăm în vîrstă.

Procesul de dezvoltare al gustului, lăsat deseori la voia întîmplării și la simpla trecere a anilor cu experiența lor, este lent și insuficient. El poate fi grăbit și îmbogățit considerabil cînd, sub imboldul dragostei de artă, se tinde cu tot dinadinsul către acest lucru. Tineretul, cu avîntul său nestăvilit spre mai departe și mai sus, dovedește vădit o astfel de pornire.

Deseori, la numeroase întîlniri cu publicul, artiștii, vorbitorii, sînt solicitați să recomande o lucrare unde poți găsi elementele necesare pătrunderii în domeniul de cunoaștere al artelor plastice, fără de care nu se pot înțelege cărțile și albumele de artă ce se tipăresc. Dorința de-a cunoaște cîteva noțiuni necesare de orientare în artă se adaugă unor constatări personale, mai vechi, și care au stat la baza alcătuirii cărții de față, unde sînt arătate mijloacele de ordin tehnic cu care se realizează creațiile artistice, sînt justificate psihologic și fiziologic unele fenomene și teorii privitoare la artă și unde sînt expuse fapte istorice nu pe latura evoluției, ci a concepțiilor, cu caracteristicile lor, ce au condus producțiile artistice în decursul vremurilor.

Și fiindcă cele mai multe din cărțile de artă ce apar se referă la pictură, fiindcă cele mai numeroase expoziții se organizează cu lucrări de pictură, grafică și sculptură, iar marile muzee din lume sînt profilate, pe opere picturale, grafice și sculpturale, de aceea am insistat mai amplu asupra acestor arte și numai sumar asupra artelor aplicate și decorative ce ar putea face obiectul unei lucrări separate.

În urmărirea scopului ce ne-am propus am căutat ca diferitele capitole să fie prezentate cît se poate de precis și succint, dimensiunile volumului nepermițînd dezvoltări întinse. Și dacă pe alocuri lucrarea pare că prezintă disproporții, nu însemnătatea problemelor a fost hotărîtoare, ci faptul că unele chestiuni importante au putut fi lămurite cu mai multă ușurință iar altele au necesitat expuneri dezvoltate.

Am adoptat apoi deliberat un mod de exprimare clar deoarece chiar și așa înțelegerea întîmpină dificultăți fiindcă se explică cu cuvinte lucruri determinate și concrete ce nu pot fi prezentate vizualității, cu ilustrații la fiecare pas. Procedînd în acest chip nu este exclus să fim învinuiți de didacticism de către iubitorii de eseu. Același lucru i s-a obiectat și lucrării lui René Berger „Découverte de la peinture" (apărută și în românește la Editura Meridiane). Autorul s-a justificat : „Exces de didacticism ? Dacă mi se permite o ultimă referință, la Socrate de astă dată, vom spune că ținem mai mult de-a fi fermi în cuvintele noastre decît de-a face un discurs frumos". Aceeași atitudine am adoptat-o și noi, în alcătuirea cărții de față, cu gîndul de-a fi înțeleși fără greutate.

Capitolul I

CÎTEVA GENERALITĂȚI DESPRE ARTĂ

Cele 9 arte ale vechii Grecii (patronate fiecare de cîte o „muză") între care nu figurau atunci arhitectura, pictura și sculptura, au suferit, de-a lungul vremii, eliminări, contrageri și adăugiri de-au ajuns azi în număr de 7 cu următoarele denumiri : *arhitectura, artele plastice, literatura, muzica, dansul* (coregrafia), *dramaturgia* și *arta cinematografică*.

Viitorul va aduce probabil modificări acestei împărțiri căci ca orice fenomen legat de curgerea vieții și artele sînt susceptibile de evoluție. Pare că deja se anunță o schimbare. Asistăm la un proces, încă incipient, de ieșire totală a arhitecturii dintre arte și orientarea ei spre știința inginerului proiectant și constructor, cu care își încrucișează acum sfera de activitate. Și cum nu de mult a apărut arta cinematografică tot așa este cu putință să se ivească arte noi, iar specificul artelor să se diferențieze de cel din epoca noastră.

*

Fiecare artă cu genurile ei își are, bine determinat, conținutul și domeniul propriu. Totuși, în jurul lor nu sînt trase granițe de netrecut. Așa, bunăoară, sculptura cu basoreliefurile lui *Lorenzo Ghiberti* (1378—1455) de la ușile baptisterului din Florența se apropie de pictură ; pictura care și-a însușit termeni muzicali a încercat uneori să fie ea însăși muzică etc. Și dacă artele nu pot fi ținute strict în hotare fixe, apoi nici numele de artă nu a fost menținut numai pentru ele singure. În vorbirea de toate zilele, cea care decide circulația și consacră sensul cuvintelor, întîlnim numele de „artă" extins și la alte activități. Astfel auzim spunîndu-se „artă grafică", „artă fotografică", „artă culinară", „artă militară", „artă popu-

lară" etc., cu sens de realizări ce ies din forme obișnuite prin noutatea soluțiilor, modul de realizare și calitățile lor ce le înscriu în valori de ordin superior. Uneori lucrurile merg către mai mărunt și mai specificat. Unul din poemele lui Ovidiu este intitulat „arta de a iubi", o culegere de poezii a lui Victor Hugo „arta de a fi bunic", o lucrare a lui Emile Faguet „arta de a citi", toate cu scop de îndrumare a unor activități după anumite norme prin care se ajunge la reușită.

Sens extins are și cuvîntul „artist" care, de asemenea, nu-și circumscrie întrebuințarea numai la aceia ce practică una din cele 7 arte. Se spune deseori despre un anume croitor, tîmplar, fotograf, cofetar, olar, strungar etc., că este un artist. Aceasta vrea să însemne că artizanul, despre care este vorba, nu se mărginește să aplice invariabil cunoștințele căpătate în anii de ucenicie, ci aduce elemente alese cu gust și executate cu îndemînare, încît ies din mîinile lui lucrări mai îngrijite și mai frumoase, care reușesc să ne mulțumească și să ne placă în mai mare măsură decît produsele altora din aceeași breaslă.

Extinderea noțiunii de artă și artist lămurește raporturile dintre artă și meșteșug, dintre creație și execuție, dintre artist și artizan. Uneori sînt între ele legături de colaborare. Decorațiile desenate de un arhitect ce construiește un edificiu sînt executate de lucrătorul-zidar ; sculptorul încredințează cîteodată proiectul operei sale lucrătorului-cioplitor în piatră sau marmoră, el rezervîndu-și partea de finisare ca să accentueze efectele ce dorește să le scoată în evidență ; pictorul compune subiectul tapiseriei pe care o vor executa lucrătorii-țesători ai atelierului de manufactură etc. Alteori creația și execuția sînt întrunite în aceeași persoană. Artistul execută el însuși ceea ce a conceput : tapiseria, mozaicul, piesa de ceramică, obiectul de sticlă etc. La rîndul său executantul poate aduce inovații și face operă de creație cum este cazul anonimilor artizani populari prin lucrările cărora se manifestă așa de vădit gradul de civilizație al unui popor.

Oricum, între artă și îndeletnicirile meșteșugărești hotarele sînt penetrabile. În orice meșteșug se pot găsi aspecte artistice, după cum există meșteșug în fiecare artă. Stăpînirea temeinică a tehnicii, a mijloacelor de execu-

ție, sînt indispensabile în ambele domenii și ele constituie un titlu de sporită apreciere cînd i se poate spune unui artist că „își cunoaște bine meșteșugul".

*

Aserțiunii lui Aristotel (384—322 î.e.n.), împrumutată de la Socrate (469—399 î.e.n.), că „nu este știință decît a generalului" i se poate alătura o alta, mai cu seamă în ce privește, pictura și sculptura, că „nu este artă decît a individualului", a faptului particular. Cea dintîi vorbește prin concepte, cealaltă prin imagini evocatoare. Aceste deosebiri esențiale sînt reluate sub altă formă de convingerile, cu circulație curentă, că știința se adresează minții pentru a da cunoștințe, iar arta se adresează sensibilității pentru a produce plăcere. Deosebirile par precise și satisfăcătoare. În fond elementul *plăcere* nu e numai atributul artei. Ea este prezentă și susține munca cercetătorilor științifici pentru a ajunge la descoperirea unor adevăruri noi și este prezentă cînd ne dedicăm studiilor pentru a ne îmbogăți cunoștințele. În artă însă plăcerea este purtată de intenționalități și scopuri. E pentru sine. Și după cum în știință nu lipsește plăcerea studiului sau a rezultatelor, tot așa în artă de care luăm cunoștință prin simțiri, cu satisfacerea funcționării lor normale, nu lipsesc reprezentări și idei prin care se trezesc emoții, sentimente și pasiuni.

Este știut că rolul simțurilor este să ne dea informații fiecare după specificul lui, despre mediul în care trăim. Aceste informații (senzații) sînt raportate, în chiar clipa receptării, la starea organică în care ne găsim în acel moment și apreciate drept plăcute cele ce ne sînt favorabile și neplăcute cele neconvenabile. Valorificării spontane îi urmează instinctiv reacțiuni adecvate. Căutăm să reținem senzațiile plăcute, fie însușindu-ne obiecul ce ne-a produs plăcere, fie contemplîndu-l îndelung, fie în sfîrșit reproducîndu-l. De lucrurile neplăcute ne îndepărtăm sau le îndepărtăm. Nu există senzații amorfe, neutre, indiferente, în care să nu se deslușească oricît de puțin și trecător o atitudine, în fond urmarea unui complex sufletesc în care este amalgamat, în doze diferite, cunoaștere, afectivitate și reacțiune. Dacă toate simțurile produc senzații

de nuanță plăcută sau neplăcută, nu toate ne dau informații din acelea ce pot fi socotite și frumoase.

Senzațiilor convenabile de temperatură le putem spune că-s plăcute însă nu frumoase. De asemenea nu putem spune că-i frumoasă, ci bună, senzația venită de la un aliment gustos. Excepție face simțul olfactiv pe care însă nu s-a fundat o artă proprie. În domeniul său apreciem o emanație că miroase plăcut, bine și chiar frumos sau dimpotrivă, neplăcut, rău, urît.

Faptul că sentimentele estetice, produse de frumos, sînt procurate îndeosebi de simțul auditiv și de cel vizual, deci de acele simțuri ce stau la baza formației noastre spirituale, l-a determinat pe filozoful grec Platon (427—347 î.e.n.) ca în dialogul său „Hipias major" să definească frumosul drept „plăcerea produsă de simțurile superioare văzul și auzul", iar filozoful raționalist francez René Descartes (1596—1650) a mers și mai departe, el a socotit frumos „ceea ce place ochilor".

Pentru că frumosul nu se adresează numai plăcerii organelor de simțuri, ci prin ele sînt răscolite totodată zone ale vieții noastre spirituale, de aceea el nu exclude valorile morale ale binelui și cele intelectuale ale adevărului atîta vreme cît produc un sentiment de aderare și satisfacție prin raport la cunoștințele și convingerile ce le avem. Oricum, plăcerea produsă de frumos este cu atît mai puternică și opera de artă, ce întrupează frumosul, cu atît mai valoroasă, cu cît se stabilește între subiect și obiect un raport deplin, mai armonios și are o mai mare rezonanță trezind în noi multitudini de imagini, gînduri și sentimente. Aceasta explică de ce se preconizează ca opera de artă să aibă semnificații multiple și de ce într-o operă creată în aceste condițiuni, fiecare găsește ceva să i se potrivească, să-i convină și să-l satisfacă.

Plăcerea produsă de frumos este simțită altfel decît plăcerile organice, cum ar fi astîmpărarea foamei sau a setei. Kant (1724—1804) a făcut distincție între plăceri împărțindu-le în două categorii : unele puse direct în slujba biologicului, deci *interesate* de aproape în menținerea vieții, altele *dezinteresate* cum sînt cele produse de frumos. Definiția ademenitoare a artelor și frumosului prin „plăceri dezinteresate" a fost însușită de Schiller

(1759—1805) și menținută după aceea de mulți esteticieni. Dar, a despărți plăcerile în interesate și dezinteresate înseamnă a împinge lucrurile puțin prea departe, căci prin însăși definiția plăcerii — care este satisfacerea unei tendințe, a unei trebuințe, a unei necesități — rezultă că toate plăcerile sînt interesate. Și plăcerile frumosului acționează asupra biologicului, e drept nu imediat și direct, prin aceea că producînd satisfacții și bucurii recreează, reconfortează, măresc puterea de muncă și elanul de viață, cu un cuvînt conferă organismului condițiuni de mai bună funcționare. Poporul a recunoscut în expresia „îmi vine să sar în sus de bucurie" că sentimentele de plăcere, de satisfacție, de bucurie dau un spor de energie corpului încît îl face să se simtă ușor, să învingă gravitatea și să salte în înalt, ceea ce nu se întîmplă cînd îl apasă plictiseala, întristarea, necesitatea frumosului. Au fost unii care au susținut că omul se naște cu un instinct al frumosului mai puternic chiar decît instinctul de conservare ; de aici îndemnul irezistibil de a-l produce sau de a și-l însuși. O femeie primitivă, susțin ei, nu ezită să stea în ploaie sau frig, expunîndu-și sănătatea, dar ezită să apară în lume fără găteli.

Vorbind despre frumos nu trebuie să se înțeleagă că este unic, că formează o singură entitate invariabilă. Simțul comun ca și estetica de odinioară au găsit că prezintă variații și i-au stabilit cîteva categorii. Printre altele unui frumos incomplet sau de dimensiuni mici i s-au dat denumirea de *drăguț*. Formelor cu mișcări ușoare, unduioase, pline de gingășie și farmec li s-au spus *grațioase*. *Grandiosul* este frumosul ce uimește prin dimensiunile lui impozante (piramidele egiptene ; catedralele gotice din Paris, Reims, Amiens, Köln etc.). *Sublimul* a fost înțeles, de cei ce l-au studiat, drept însușirea unor obiecte și a unor procese de amploare neobișnuită, a unor aspecte morale sau ale priveliștilor din natură ce ne copleșesc cu puterea și măreția lor încît ne produce un sentiment de admirație unit cu teamă. În artă, înțelesul de sublim se atribuie acelor opere, chiar mai puțin grandioase, care însă au atins cel mai înalt grad de perfecțiune (dincolo de care un altul superior nu este cu putință). Sublime au fost socotite „Gioconda" de Leonardo da Vinci (1452—1519),

„Moise" de Michelangelo (1475—1564), „Coborîrea de pe cruce" de Rubens (1577—1640) etc.

Frumosului i se opune *urîtul*, așa cum în domeniul moral binelui i se opune răul. Nici urîtul nu are o singură accepțiune. Uneori este întrebuințat diminutivizat (urîțel), alte ori superlativizat (foarte urît).

Frumosul nu este unic nu numai fiindcă în mod obiectiv diferă gradul lui de realizare, ci și fiindcă se proiectează diferit în sufletul cititorului, auditorului sau spectatorului. Cîntărirea gradului de frumos se face cu sensibilitatea individuală la un moment dat al evoluției sale. Cît „individual" conține frumosul o atestă sentința populară : „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie". În general se poate spune că un lucru este frumos atunci cînd capătă adeziunea noastră, cînd concordă cu modul de funcționare normală a organului de simț respectiv, cu concepțiile ce le avem, cu capacitatea noastră de a simți. Orice contrarietate, orice opoziție întîlnită ne deranjează, naște rezistență, ne sustrage din contemplație, stîrbește, diminuează și chiar anulează sentimentul de plăcere estetică. Între motivele de rezistență se situează și operele de artă cu desăvîrșire noi pe care, în stadiul de pregătire în care ne găsim, nu le putem înțelege și accepta imediat. Avea dreptate scriitorul Ernest Hemingway să afirme că în toate artele plăcerea crește odată cu cunoașterea ce avem despre ele"... Și pe acest drum de cunoaștere a artelor plastice a pornit lucrarea de față.

Capitolul II

VIZIUNEA REZULTATĂ DIN FUNCȚIONAREA ORGANULUI VIZUAL

Să credem ochilor ?

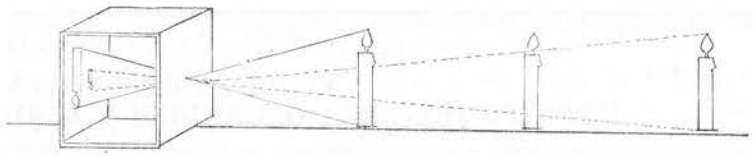
Natura a dezvăluit din tainele ei celor ce au observat-o cu atenție și asiduitate. Miile de celule nervoase, sensibile la raze luminoase, primesc „informații" vizuale din exterior și le transmit, prin nervul optic, mai departe creierului care asamblează „bucățele" primite și le integrează într-o viziune unitară.

Totalitatea imaginilor ce încap pe retină, atunci cînd privim, ținînd capul nemișcat, formează ceea ce se numește *cîmp vizual*. Ca să schimbăm cîmpul vizual este nevoie să mișcăm capul sau să ne mișcăm cu tot corpul.

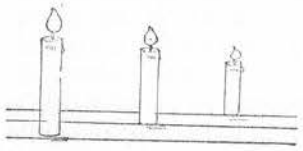
Cîmpul vizual poate fi ocupat în întregime de un singur obiect, o clădire bunăoară, astfel încît celelalte obiecte aflate în spatele și în jurul ei să nu fie văzute. Pe măsură însă ce ne depărtăm de obiectul pe care-l privim, el ne apare din ce în ce mai mic lăsînd acum să se vadă tot mai mult din spațiul pe care îl monopolizase mai înainte. În cele din urmă, dacă distanța crește se poate ajunge și în situația de a nu mai distinge obiectul care anterior acaparase întreaga imagine.

Trei obiecte de aceeași mărime așezate în linie, pe același plan frontal ne apar, evident, egale. Dacă ne mutăm din fața lor și le privim dintr-o parte, observăm că ele apar în adîncime, pe trei planuri diferite. Primul mai aproape, al doilea mai departe și al treilea și mai departe. Așa le prinde ochiul și le înregistrează placa fotografică.

Iluzia, comună tuturor oamenilor, de micșorare a obiectelor se datorește faptului că le vedem sub un unghi vizual diferit. Prin *unghi vizual* înțelegem unghiul format de două *raze vizuale* ce pornesc din pupilă și cuprind între ele extremitățile unui volum. Același obiect văzut sub un



Modul cum se formează imaginea în camera obscură.



Impresia cum că lucrurile de aceeași mărime sînt mai mici cînd se află mai departe de ochi.

unghi vizual mai deschis ne apare mai mare, sub un unghi vizual mai închis ne apare mai mic, iar cînd unghiul vizual devine așa de redus încît se confundă cu linia dreaptă, obiectul ne apare ca un punct pentru ca după aceea depărtarea să-l înghită de tot.

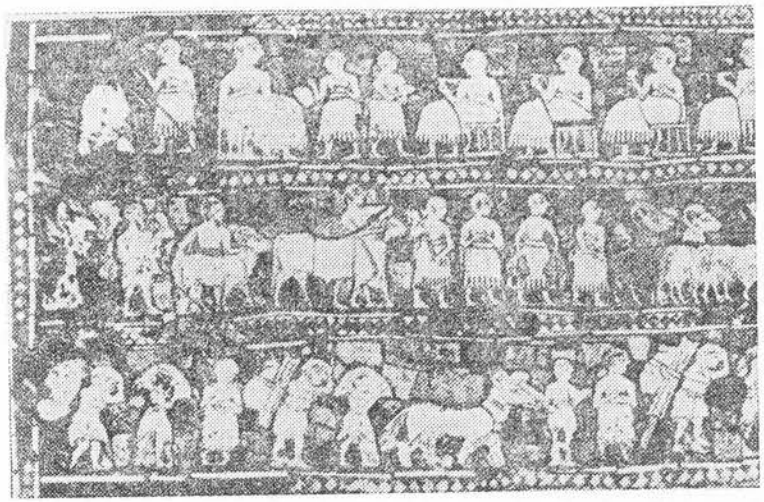
În realitate obiectul în sine nu a suferit nici o modificare. S-a schimbat numai unghiul vizual, datorită distanței, și de aici iluzia de mărire sau micșorare a obiectului, care pune probleme însemnate artelor plastice.

Între adevărul existenței și cel al aparenței în redarea imaginilor

Artiștii din „negură de vremi" s-au găsit în grea încurcătură, atunci cînd au trebuit să răspundă întrebării cum să reprezinte oamenii și animalele în spațiu ? Așa cum știau că sînt sau așa cum apăreau ochilor ? Cu alte cuvinte să redea adevărul în permanența lui sau în aparența lui înșelătoare ? Au preferat adevărul neschimbător. În creațiile lor nu i-au așezat pe oameni pe mai multe planuri arătîndu-i pe unii mari iar pe alții mici, așa cum se înfățișează ochilor, ci i-au așezat alături unii *lîngă alții*, i-au reprezentat pe toți de aceeași mărime, deci într-un singur plan. Așa au pictat egiptenii cu mii de ani în urmă.

În mormintele lor s-au găsit, pe pereți, fresce [1] înfățișînd variate scene din viață. În fața unui lan de grîu ca o fîșie lungă, oamenii (toți de aceeași mărime și deci pe același plan) seceră, adună, leagă, cîntă, vorbesc. Într-o altă scenă, tot în desfășurare liniară, zeul Anubis aduce de mînă, în regatul morții, un decedat și după ce-i cîntărește cu o balanță faptele, îl duce în fața scaunului de judecată al lui Horus pentru ca acesta să hotărască asupra locului ce i se cuvine.

Acest fel de prezentare a compozițiilor, în chip de *friză* sau de fragment de friză, îl găsim și la alte popoare.



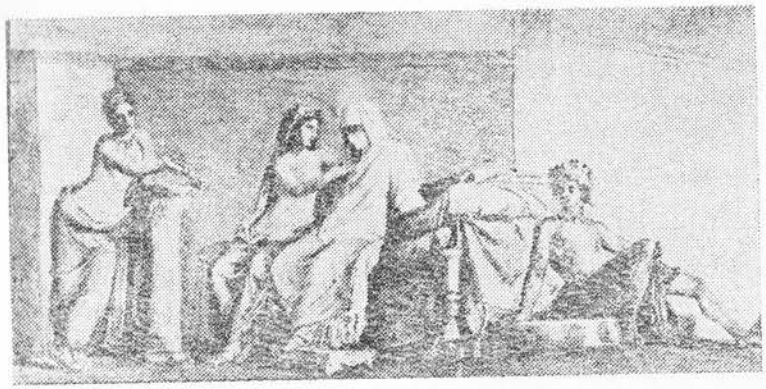
Mozaic sumerian (circa 3000 ani î.e.n.) Reprezintă **Banchetul unui rege din orașul Ur** (fragment). Compoziție alcătuită liniar în trei registre (etaje). Jos — supușii aduc ofrande cerealiere ; sus — banchetul la care asistă regele și curtenii.

[1] Cuvîntul „frescă" are în pictură două înțelesuri. Unul e de ordin tehnic și se referă la pictura executată cu culori de apă pe tencuială proaspătă, pictură ce se usucă odată cu zidul. Al doilea înțeles este de ordin compozițional și se referă la acele lucrări ce întrunesc la un loc mai multe scene, de aceeași categorie, însă disparate, fie în timp, fie în spațiu. Așa e fresca istorică a pictorului Costin Petrescu de la Ateneu unde e prezentată evoluția poporului român de la începuturi pînă aproape de zilele noastre.

Cînd suprafaţa de lucru nu este îndestulătoare ca acţiunea să se desfăşoare în întregime, sau cînd acţiunea are mai multe momente diferite, ce trebuie separate unele de altele, artistul recurge la compoziţia în etaje suprapuse, în *registre*, despărţite între ele prin cîte o linie care înseamnă în acelaşi timp profilul pămîntului pe care stă grupul de oameni. O astfel de prezentare artistică o găsim în mozaicul găsit dintr-un mormînt sumerian, care datează de mai bine de 3000 ani î.e.n. şi care reprezintă „Banchetul unui rege din Ur" (oraş situat aproape de revărsarea Tibrului şi Eufratului în Golful Persic).

Sistemul de compunere pe un singur plan a fost menţinut de greci — cu toate că le erau cunoscute problemele perspectivei — popor cu neîntrecut simţ artistic, care timp de secole a influenţat arta lumii întregi. Reprezentativă este friza executată de Fidias (500—431 î.e.n.) în basorelief, reprezentînd „Panateneea", cea mai impunătoare şi fastuoasă sărbătorire de către greci a zeiţei Atena. Friza, înaltă de 1 m, înconjoară pe dinafară zidurile Parteonului, în partea de sus, pe o lungime de 160 m. Procesiunea porneşte din colţul de sud-vest al templului şi se desprinde în două şuvoaie. Unul parcurge laturile de vest şi de nord, iar celălalt numai latura de sud. Amîndouă şuvoaiele de oameni se întîlnesc pe latura de răsărit, unde aşteaptă sărbătorita care este reprezentată înconjurată de toţi zeii Olimpului. În fruntea procesiunii sînt arhonţii, urmaţi de fetele care au ţesut peplul (mantia) zeiţei, de magistraţi, muzicanţi, sacrificatori şi însoţitori de animale, bărbaţi şi femei (unii purtînd vase de libaţiune) bătrîni purtînd ramuri de măslin, care de curse, sportivi, călăreţi şi, din loc în loc, pe tot parcursul crainici şi persoane însărcinate cu păstrarea ordinei. Abundenţa de personaje reprezentînd diversele categorii sociale este aproape toată de aceeaşi înălţime, întocmai ca în mozaicul sumerian sau, în frescele egiptene, fie că oamenii merg pe jos, fie că sînt călări.

Şi în pictură grecii au folosit modul de compunere liniară ca în fresca pompeiană (se află acum în Muzeul Vaticanului), intitulată „Nunţile aldobrandine", copie după un original grec din secolul al IV-lea î.e.n. lucrată deci cu un secol mai tîrziu decît friza Partenonului. Unele din figuri seamănă cu statuetele de Tanagra, altele cu sculp-



Nunţile aldobrandine (fragment). Compoziţie pe un singur plan, deci cu omiterea perspectivei.

turile lui Praxitele (sec. IV î.e.n.) sau ale lui Lisip (sec. IV. î.e.n.). În mijloc, pe margine de pat, stă îngîndurată tînăra căsătorită căreia i se dau ultimile sfaturi. În apropiere soţul aşezat pe un postament, trage cu urechea la vorbele sfătuitoarei. De-o parte şi de alta grupe de femei şi fete pregătesc vasele rituale şi intonează cîntece de ceremonie.

Analizînd compoziţiile menţionate, în care artiştii au înfăţişat figurile aşezate pe un singur plan, observăm că au făcut totuşi unele concesii dimensionale. Din consideraţii de ordin moral, social şi religios, pe demnitari, pe regi şi pe zei i-au reprezentat mai mari decît pe oamenii de rînd. Zeul Horus, din scena judecăţii, regele din Ur şi curtenii săi, zeii din friza Partenonului stau în jilţuri, avînd în această poziţie aceeaşi înălţime cu cea a persoanelor ce se găsesc în picioare.

Prin soluţiile adoptate, aceste diferenţe de statură trec neobservate şi nu deranjează simţul vizual, lucru ce nu se întîmplă atunci cînd regii şi faraonii sînt înfăţişaţi în luptă sau la vînătoare. În aceste din urmă cazuri ei domină prin gigantismul lor pe adversarii şi pe supuşii din jur.

Mai greu de acceptat pentru ochi, deoarece contrazic modul normal de funcţionare al aparatului vizual, sînt acele compoziţii ce se desfăşoară pe mai multe planuri dar cu personajele înfăţişate toate avînd aceeaşi mărime.

Pentru exemplificare să observăm această miniatură persană din secolul al XVI-lea, ce reprezintă o partidă de polo. Pe întinsul unei cîmpii acoperită cu iarbă sînt răspîndiți călăreți care joacă, oameni de ajutor și spectatori. Orînduirea lor în adîncime pe 5 planuri ar fi cerut o micșorare descrescîndă a participanților, dar nu s-a ținut seama de acest lucru. Și nu numai atît. Călărețul cu cal negru din planul penultim, prin coloritul său mai accentuat iese în evidență în detrimentul persoanelor ce se găsesc în față. Asistăm la o răsturnare de viziune. Călărețul care ar fi trebuit să rămînă în spate are tendința să se plaseze vizual înainte, iar persoanele din față sînt aruncate optic mai în fundal.

Orînduirii compoziționale cu neconcordanță între locul ocupat în spațiu și felul de reprezentare, ce a durat pînă la Renaștere, i s-a dat denumirea de *perspectivă medievală*.

*

Compozițiilor artistice de genul miniaturii persane, cu acțiunea desfășurată pe mai multe planuri, dar cu personajele avînd aceeași mărime, le contrapunem tabloul fastuos al lui Paolo Veronese (1528—1588) intitulat „Nunta din Cana". Numeroasele lui personaje sînt aranjate pe trei planuri apropiate și bine distincte. Pe primul plan sînt muzicanții, cei ce toarnă și verifică vinul și o parte din oamenii de la capătul meselor. Aceștia au în tablou dimensiuni mai mari. Planul doi este format din meseni (în mijlocul cărora se găsește Hristos cu maica sa), aceștia fiind înfățișați cu proporții mai mici. De proporții și mai reduse este reprezentată gloata de bucătari și oameni de serviciu, din planul trei, aflați sus pe terasa cu balustradă de marmoră a palatului.

Artiștii Renașterii nu s-au mai ferit ca ceilalți dinainte de iluzia micșorării. Creațiile lor se sprijină pe realitate iar în viziunea realității lucrurile de același fel, desfășurate în adîncime pe mai multe planuri se văd de mărimi diferite, fără a influența credința în constanța reală a volumelor. Viziunea aceasta este comună tuturor oamenilor și constituie un fenomen normal.

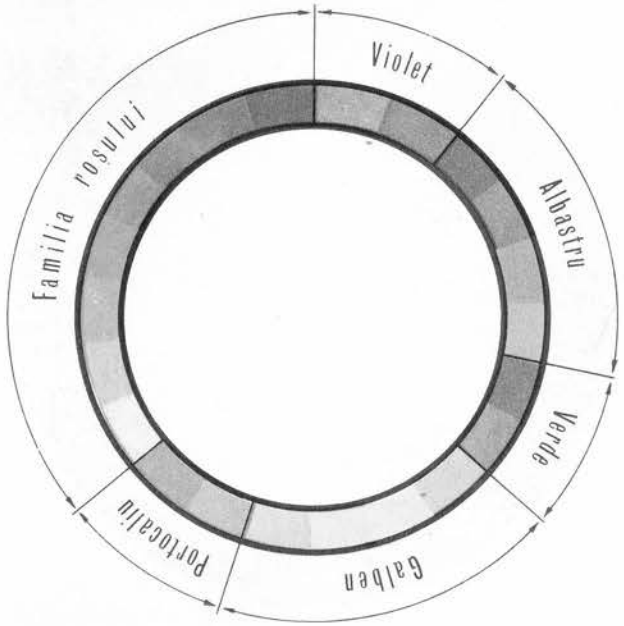
Partidă de polo (Miniatură persană din secolul al XVI-lea). Compoziție cu persoanele plasate în adîncime însă neperspectival fiindcă toate au aceeași mărime.

Totul este ca în reprezentarea plastică să fie respectate legile optice ce guvernează modificările de viziune. Aflarea acestei legi a fost una din marile preocupări ce i-au frămîntat pe mulți artiști ai Renașterii între care Paolo Uccello (1397—1475), Leon Battista Alberti (1404—1472),

Hobbema Meindert. **Plopii de la Middelharnis.** Peisajul pune în evidenţă elementele perspectivei liniare.

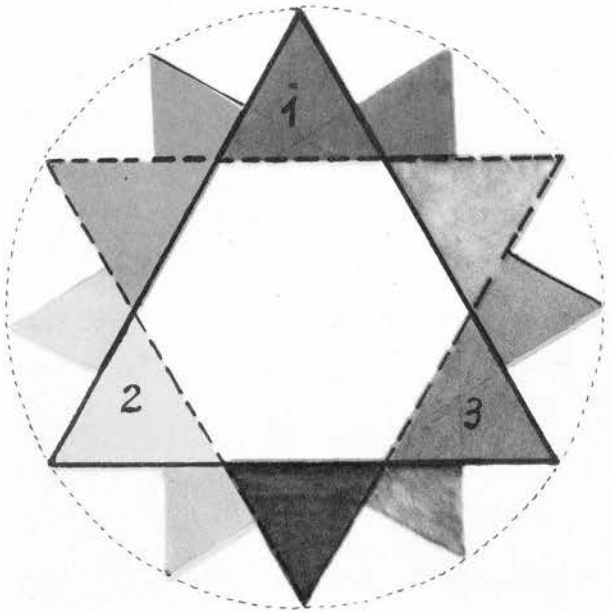
Andrea Mantegna (1431—1506), Leonardo da Vinci şi alţii. Rezultatul preocupărilor a fost că au pus bazele perspectivei, a acelei ştiinţe ce se ocupă cu redarea corpurilor tridimensionale pe o suprafaţă cu două dimensiuni. Perspectiva este necesară artiştilor ce lucrează din imaginaţie, pentru a plasa corect în spaţiu diferitele elemente ale compoziţiei. Este necesară şi artiştilor ce lucrează după natură, fiindcă oricît de atent s-ar privi lucrurile, tot se întîmplă scăpări din vedere şi greşeli ce ar putea fi evitate dacă lucrul este pus sub controlul cunoştinţelor de perspectivă. Cîteva cunoştinţe de perspectivă sînt necesare şi gustătorului de artă pentru a-şi lămuri eventual cauzele, adesea greu de sesizat, pentru ce îl deranjează uneori modul de aşezare a oamenilor, animalelor şi lucrurilor într-un tablou.

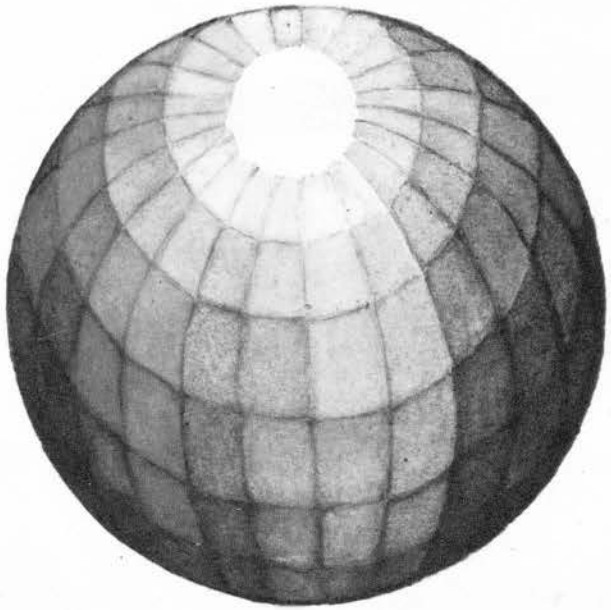
Spaţiul pictural redă, în general, spaţiul terestru pe care sînt aşezate volumele, începînd din locul unde se găseşte pictorul sau spectatorul şi pînă la orizont. Aşa cum



Înşiruirea circulară a tonurilor cromatice. (Din cele 150 tonuri au fost indicate numai un număr redus. S-a păstrat însă aproximativ proporţionalitatea spaţiilor ce ocupă familiile de tonuri în scala cromatică).

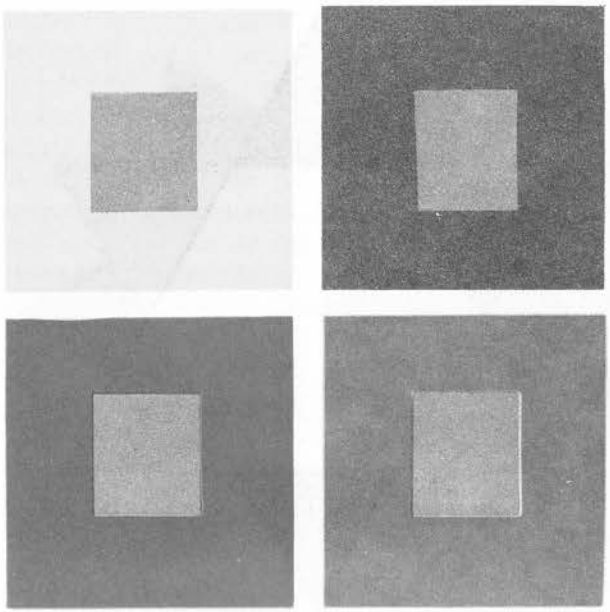
«Steaua cromatică» explică formarea tuturor tonurilor din combinarea două cîte două a celor 3 fundamentale: roşu, galben şi albastru.





Exemplificare sumară a sferei cromatice cu treceri de la ton la ton, de la nuanță la nuanță, și de la ton la nuanță, către alb și către negru.

Aceeași culoare gri pare de valoare și nuanță diferită prin raport la culoarea învecinată sau cea a fondului pe care se proiectează.



se știe, prin orizont se înțelege linia de întîlnire a pămîntului (plan orizontal) cu cerul (ultimul plan vertical).

În tablouri *linia de orizont* se trasează de obicei la mijloc, dar asta nu e o regulă fixă. Ea poate fi coborîtă pînă aproape de marginea de jos a tabloului ca să se vadă oameni, copaci, și construcții toate proiectate pe cer sau poate fi ridicată pînă la marginea de sus a tabloului în care caz formele se văd avînd pămîntul drept fond.

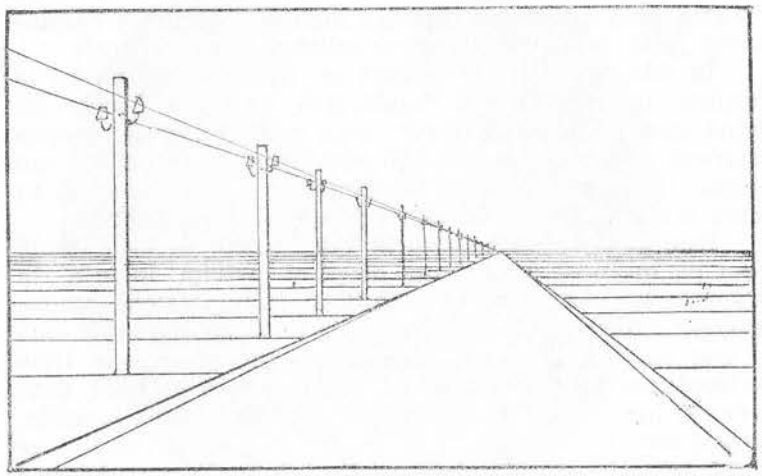
Este știut că dacă mergem între șinele de cale ferată sau pe mijlocul unui drum drept și privim înainte, în depărtare, ni se pare că cele două linii paralele (șinele, marginile drumului) se apropie din ce în ce mai mult pînă ajung să se întîlnească undeva într-un punct, pe linia orizontului. Către acest punct, numit *punct de fugă,* converg și linia stîlpilor de telegraf, șirul de copaci, lanurile, casele etc., tot ce e plasat în lungul drumului. Punctul de fugă se mai numește și *punct de intersecție* sau de *convergență,* iar liniile ce se îndreaptă spre el, creîndu-ne iluzia că se vor întîlni, au fost numite *linii de fugă.*

Toate aceste elemente de perspectivă se văd bine în cunoscutul peisaj al pictorului olandez Hobbema Meindert (1638—1709), intitulat „Aleea" sau „Plopii de la Middelharnis".

Într-un tablou poate exista un singur punct de fugă sau de intersecție, două sau mai multe după cum mănunchiurile de linii paralele sînt orientate într-un singur sens sau și în alte sensuri. O casă așezată în colț, între două drumuri, are pentru un perete (cu ușa, ferestrele, temelia, cerdacul, streașina lui) punctul de fugă în direcția unuia din drumuri, iar punctul de fugă al peretelui celălalt în direcția celui de-al doilea drum.

Să presupunem că între locul unde stă privitorul și linia orizontului se întind lanuri de lățime egală, iar gaturile lor nu sînt perpendiculare sau oblice pe primul plan frontal, ci paralele cu dînsul. De data aceasta nu mai este vorba de punct de fugă și de linii de fugă. Asistăm la un alt fenomen. Ogoarele apar din ce în ce mai înguste, liniile haturilor se îndesesc mereu pe măsură ce sînt mai departe de spectator.

Ambele situații perspectivale le găsim întrunite în banalul aspect al stîlpilor de telegraf, egali ca înălțime și plasați la egală distanță unul de altul. Imaginea lor arată



Liniile perpendiculare pe planul frontal au tendința să se întîlnească într-un punct pe linia orizontului, iar liniile paralele cu planul frontal (cu distanță egală între ele) par că se îndesesc tot mai mult pe măsură ce se apropie de orizont.

o îndesire crescîndă spre orizont, iar ca înălțime o descreștere continuă a stîlpilor înscriși într-un triunghi format de linia de fugă ce pornește de la baza primului stîlp și de cea care pornește din vîrful lui. Dacă unii stîlpi ar ieși cu mult deasupra liniei de fugă sau ar fi cu mult sub această linie, dacă s-ar menține aceeași distanță, a stîlpilor din depărtare ca și a acelora din apropiere, sau s-ar inversa ordinea impresiei de îndesire, asta ar însemna că redarea oferită de artist nu corespunde viziunii normale și, ca atare, este susceptibilă de a fi respinsă de privitor.

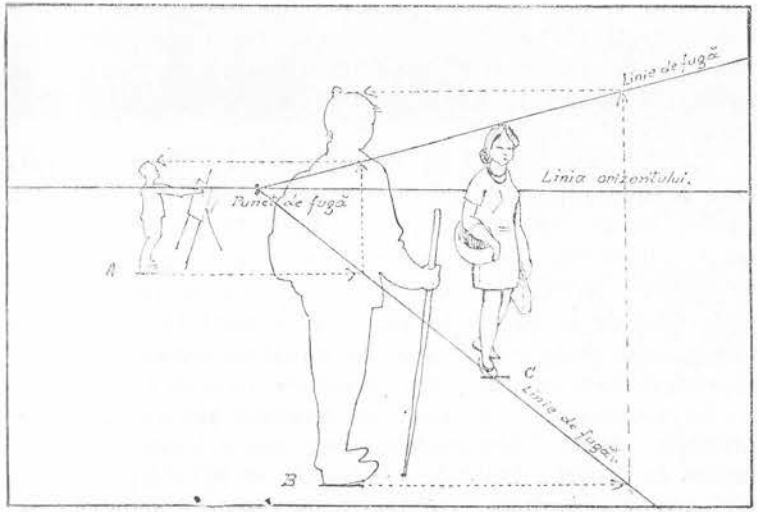
Chestiunea ar deveni și mai gravă dacă o astfel de reprezentare artistică ar privi figuri omenești.

Cînd figurile umane sînt plasate în cadrul unui peisaj, dimensiunile lor se stabilesc prin comparație cu lucrurile înconjurătoare (gard, fîntînă, casă, copaci etc). Problema perspectivală e mai anevoios de rezolvat cînd lipsesc puncte de reper. Să ne închipuim că un artist vrea ca pe un loc întins să înfățișeze cîțiva oameni împrăștiați în lărgime și adîncime la distanțe diferite. Care trebuie să

fie mărimea fiecăruia din ei ? Greu de determinat fără raportare la un etalon. Pentru aceasta ia una din persoane, nu importă care, și-i dă dimensiunea ce vrea s-o aibă în compoziție. Duce apoi linii de fugă de la tălpile și creștetul personajului ales și obține astfel scara descreșterilor. În funcție de această scară celelalte persoane primesc dimensiunile corespunzătoare locului în care se află.

Dar volumele (lucruri și ființe) au față de privitor nu numai poziție verticală ci și poziții înclinate sau culcate. Aceste poziții cauzează deformări de viziune.

Ca să înțelegem cum se produc, să pornim de la cîmpul vizual. Luat în general, el are formă de elipsă. Ducînd prin centrul său optic o orizontală și o verticală îl împărțim în patru zone : una la dreapta, alta la stînga, una sus



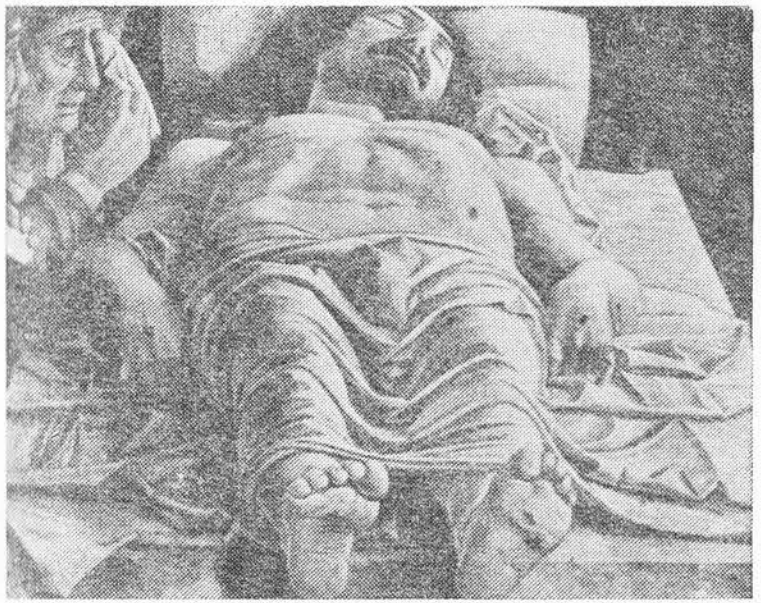
Determinarea înălțimii unor figuri aflate în locuri date (A.B.C.), prin raport la una din ele luate ca etalon (C). Pentru aceasta figura etalon se înscrie între liniile de fugă duse de la creștet și de la vîrful picioarelor către un punct de fugă oarecare de pe linia orizontului. Triunghiul obținut constituie o scară de mărime care ajută la găsirea justă a dimensiunilor figurilor ce vrem să intre în compoziție (A. B.).

și alta jos. Nu este indiferent în care din aceste zone cade imaginea unui obiect.

Să luăm un pătrat și să-l așezăm în centrul cîmpului vizual astfel ca două din laturile sale să fie paralele cu axa verticală, iar celelalte două, cu axa orizontală, apoi să-l înclinăm pe spate dîndu-i o mișcare de 60—70° în jurul axei orizontale. Latura de jos a pătratului se apropie de ochi, o vedem sub un unghi vizual mai deschis și ne apare mai mare, latura de sus depărtîndu-se de ochi o vedem mai mică, iar laturile laterale devin oblice și convergente. Imaginea pătratului s-a turtit și s-a schimbat în trapez regulat. Dacă, menținînd această poziție înclinată față de noi, îi dăm trapezului regulat o mișcare de translație spre zona din dreapta sau din stînga pînă ce una din laturile sale laterale ajunge în dreptul axei verticale a cîmpului vizual, asistăm la o a doua deformare. Latura din dreptul verticalei este văzută căzînd perpendicular sau aproape perpendicular pe laturile de sus și de jos, în timp ce a doua latură laterală își mărește oblicitatea. Trapezul devine neregulat.

Corpul omenesc oferă numeroase aspecte de modificare a imaginii sale fiindcă îl putem vedea din față, din profil, întors, aplecat, curbat, așezat, în genunchi, ghemuit, culcat etc. Cînd, de exemplu, capul e dat pe spate, se mărește partea de dedesubt a bărbiei, se văd scurtate distanțele de la bărbie la gură, de la gură la nas, de la nas la ochi, de la ochi la păr, iar nasul se vede aproape de nivelul ochilor ca un mic triunghi cu două orificii etc.

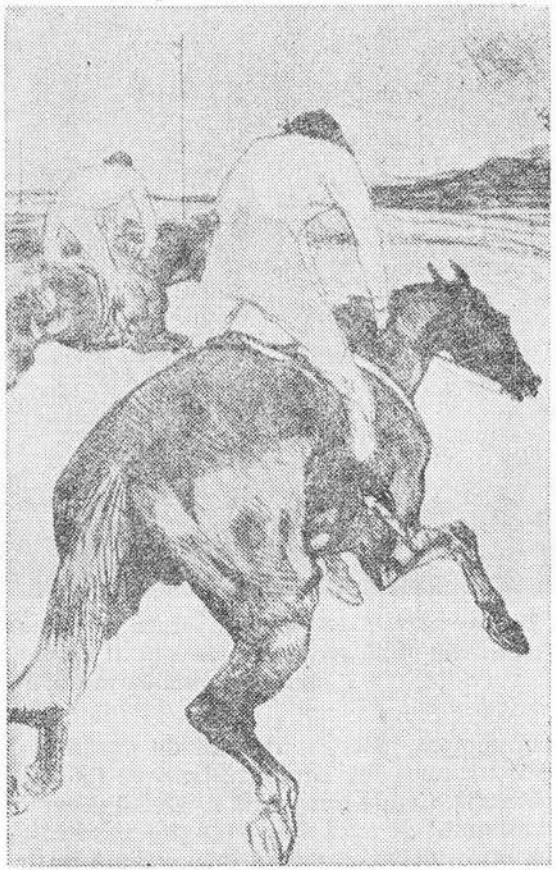
Reprezentarea lucrurilor în scurtare perspectivală se numește *racursi*. Un binecunoscut racursi este „Hristos mort" de Andrea Mantegna. Se văd întregi numai tălpile picioarelor și mîinile. Tot restul se prezintă scurtat : picioarele, abdomenul, toracele, brațele, antebrațele, capul. Dacă aparatul fotografic ar fi înregistrat un cadavru în această poziție, el ar fi arătat, cu siguranță, mai mari tălpile picioarelor. Pictorul le-a înfățișat puțin mai mici decît s-ar fi cuvenit, poate reținut de teama să nu pară exagerate, ca proporții, față de celelalte părți ale corpului.



Andrea Mantegna. **Hristos mort.** Acest renumit racursi are totuși o lacună : tălpile picioarelor fiind pe prim plan s-ar fi cuvenit să fie reprezentate mai mari.

Deficiența nu prejudiciază justețea viziunii de ansamblu, cum se întîmplă cu lucrarea lui Toulouse-Lautrec (1864—1901) intitulată „Jochei". Crupa exagerată a calului și capul lui prea mic fac ca trupul să pară de-o alungire neadmisibilă (pentru logica obișnuită) chiar dacă e remediată puțin de poziția picioarelor dinainte.

Impresia de depărtare a lucrurilor în spațiu se poate obține nu numai *pe calea perspectivei liniare*, a acelei perspective care se folosește de linii ca să determine mărimea și forma lucrurilor, a umbrelor și a reflexelor, ci și prin așa-numita *perspectivă aeriană*. Privind tabloul „Iarna" cu cea de-a doua denumire a sa „Vînători pe zăpadă" de Pieter Brueghel cel Bătrîn (1525—1569), observăm că cei trei vînători din față, cîinii ce-i urmează și copacii din preajma lor nu sînt numai mai mari, dar sînt în același timp și mai puternic colorați decît tot restul



Toulouse-Lautrec. **Jochei.** Racursi defectuos. Crupa exagerată şi capul mic fac ca întreg trupul să pară prea alungit.

copacilor, caselor şi oamenilor, care în măsura depărtării devin mai mici şi de un colorit din ce în ce mai atenuat. Fenomenul de slăbire a intensităţii culorilor se datoreşte faptului că între ochi şi volumele din depărtare se aşază un strat de aer mai subţire sau mai gros, uneori curat, alteori încărcat cu impurităţi (fum, praf, vapori de apă). Pătura de aer cu cît este mai groasă şi mai impură cu atît

Pieter Brueghel cel Bătrîn. **IARNA (Vînători pe zăpadă.)** Peisajul pune în evidenţă perspectiva aeriană.

face ca obiectele să apară mai palide, mai şterse, mai neprecise ca şi cum s-ar afla după unul sau mai multe voaluri.

Leonardo da Vinci, în tratatul de pictură, arată că depărtarea poate fi redată şi fără perspectivă liniară. Pictorul poate determina succesiunea şi distanţa dintre mai multe case aflate în spatele unui zid ţinînd seama de grosimea păturii de aer interpusă între ochi şi fiecare din ele. După Leonardo „Prima clădire va avea culoarea naturală, a doua va fi profilată mai slab şi într-o nuanţă uşor albăstruie, a treia, mai depărtată, va fi şi mai azurie. Dacă vrei ca altă clădire să pară de cinci ori mai depărtată, fă nuanţa azurie de cinci ori mai intensă". El însuşi a folosit culoarea albăstruie, preconizată pentru depărtări, la fondul celebrului său portret „Mona Lisa".

Nu numai interpunerea păturii de aer determină paliditatea obiectelor, ci însuşi faptul depărtării, care micşorează luminarea lucrurilor în raport cu distanţa. Diferenţa dintre lumini şi umbre ce le găsim bine distincte şi precizate în prim plan, se anulează aproape de tot la limita privirii, cufundînd obiectele într-o tonalitate cenuşie.

Procesul de atenuare a coloraţiei în raport cu depărtarea nu trebuie neglijată, căci o culoare mai intensă a planurilor mai depărtate comparativ cu cele apropiate, fără a se veni cu compensări (mărime de obiecte sau mărime de tentă), are drept urmare o „jignire a ochiului". Planurile prime sînt plasate în fundal, iar cele din depărtări sînt aduse în faţă. Această răsturnare de viziune şi abatere de la real au acelaşi efect asupra spectatorului ca şi în cazul perspectivei liniare, cînd volumele nu sînt aşezate în tablou, la locul lor.

Şi, fiindcă oamenii de ştiinţă ai Renaşterii au descoperit legile opticii, şi-au pus definitiv bazele perspectivei liniare şi celei aeriene, folosite în artă pînă astăzi, perspectiva introdusă de ei se cunoaşte sub numele generic de *perspectiva Renaşterii.*

*

Atît perspectiva medievală, cît şi cea a Renaşterii prezintă imaginile în spaţiul limitat, fie pe un singur plan, fie pe mai multe. Arta zilelor noastre cunoaşte o perspectivă nouă care prezintă imaginile în spaţiu infinit, unde planurile nu pot fi determinate. Acestei perspective i se spune *perspectivă modernă* şi ca s-o înţelegem e îndeajuns să ne amintim de imaginea a două păsări ce zboară în înalt sub albastrul cerului. Care este mai aproape şi cît de aproape ? Care este mai departe şi cît de departe ? Întrucît e dificil de determinat locul de amplasare, ne mulţumim să le luăm aşa cum apar în raporturile dintre ele. Tot astfel, în tabloul „Pastel"-ul lui Hans Hartung (n. 1904) luăm trăsăturile de culoare aşa cum se înfăţişează ochilor în raporturile lor de apropiere sau îndepărtare fără pretenţia de-a putea fixa precis locul ce-l ocupă în spaţiu.

Cu un ochi... cu doi ochi !

Fiinţele şi obiectele din lumea exterioară cu trei dimensiuni privite formează pe suprafaţa retinei imagini doar cu două dimensiuni. Ar fi de aşteptat, deci, să vedem lumea în chip plat, bidimensional, dar nu se întîmplă aşa. O vedem cu toate detaliile detaşîndu-se perfect

unele de altele. Este consecinţa faptului că o vedem cu doi ochi. Dacă am privi cu un singur ochi, impresia de distanţă, de relief ar scădea simţitor. Că aşa stau lucrurile n-avem decît să luăm în fiecare mînă cîte un creion ascuţit şi să întindem braţele în lături, apoi închizînd un ochi să aducem braţele în faţă şi să căutăm ca obiectele, ambele în poziţie orizontală, să le aşezăm vîrf în vîrf, fără să verificăm însă operaţia prin mişcări de ciocnire a vîrfurilor creioanelor. Cînd sîntem convinşi că vîrfurile au fost puse exact unul în dreptul celuilalt să deschidem ochiul închis. Vom avea surpriza să constatăm că un creion se găseşte pe un plan mai apropiat nouă, iar celălalt pe un plan mai îndepărtat, ceea ce face dovada că un singur ochi nu apreciază just distanţa şi nu vede spaţiul în adîncime.

Impresia de spaţialitate se datoreşte faptului că, la distanţe apropiate, fiecare ochi primeşte de la corpuri o imagine puţin diferenţiată de-a celuilalt care, contopindu-se în una singură, generează impresia de relief, de volum, de depărtare. La distanţe mai mari de 450 m ambii ochi funcţionează, în ce priveşte imaginea, ca şi cum ar fi unul singur. Experienţa vieţii completează şi întăreşte ideea spaţială. La copiii mici, imaginile vizuale nu sînt însoţite de la început de perceperea spaţialităţii şi asta o deducem din aceea că ei întind mîna deopotrivă după lucruri apropiate ca şi după cele depărtate. Din repetata colaborare a simţului vizual cu cel tactil ne-am deprins să socotim că partea luminată a unui obiect este mai aproape de noi decît partea adîncită şi umbrită ; două obiecte de acelaşi fel sau doi oameni aşezaţi unul în spatele celuilalt ne face să credem că cel ce acoperă parţial pe al doilea este mai în faţă, tot aşa cum un obiect colorat mai viu ne face impresia că e mai aproape decît unul mai puţin intens colorat. Cu timpul, simţul vizual ia singur asupră-i orientarea în spaţiu, înlăturînd colaborarea cu celelalte simţuri. E de-ajuns să ne aruncăm privirea ca să determinăm, pe baza experienţei acumulate şi-a comparaţiei cu obiectele învecinate unde este plasat un obiect şi distanţa dintre lucruri.

Specifice vederii monoculare sînt mărimea şi forma, deci informaţiile despre ceea ce are două dimensiuni şi care se exprimă în pictură prin linii de contur ; specific

vederii binoculare sînt *relieful* și *adîncimea*, deci informații despre ceea ce are trei dimensiuni și care se exprimă în pictură prin lumini și umbre, adică prin *clarobscur*.

Sînt artiști preocupați de problema volumelor și-a adîncimii în așa măsură că pictura lor nu se depărtează de sculptură. Frescele din cetatea Vaticanului ale lui Michelangelo sînt cele ale unui sculptor. De cealaltă parte se află artiștii înclinați spre „planimetrie", spre redarea bidimensională a maselor de culoare. Așa a fost pictorul Henri Matisse (1869—1954). Între concepțiile artistice din ultima vreme a fost și aceea a unei picturi plate cu evitarea exprimării celei de a treia dimensiuni susținîndu-se că arta trebuie să fie adaptată și conformă cu suprafața materialului pe care se lucrează.

Magia culorilor

În lumea exterioară nu sînt culori. Sînt numai radiații și vibrații (aruncate de corpuri), cu anumite lungimi de undă. Acestea lovesc, impresionează celulele nervoase ale retinei și provoacă în ele procese fotochimice care apoi, sub formă de impulsuri nervoase, sînt transmise creierului, unde apar sub forma senzațiilor de culoare. Deci, la un capăt acțiune mecanică cantitativă, la celălalt capăt impresie de ordin calitativ.

Ceea ce interesează artele plastice sînt culorile, senzațiile subiective deci, și nu radiațiile și vibrațiile obiective din afară. Dar fiindcă cercetările întreprinse de fizică asupra acestora din urmă au adus o mai bună și deplină înțelegere a fenomenelor de culoare atît pentru artiști cît și pentru privitori, nu putem trece fără să ne oprim puțin asupra unora din rezultatele arătate de fizică. Așa cum a dovedit Isaac Newton (1642—1727) lumina albă trecînd printr-o prismă de sticlă se descompune (fenomen cunoscut sub numele de dispersie) în șapte culori : roșu, portocaliu, galben, verde, albastru, indigo și violet (pictura s-a oprit la șase fiindcă indigoul este un fel de albastru).

Pornind de la această descoperire s-a explicat culoarea corpurilor. Un corp apare alb atunci cînd nu absoarbe nici una din razele ce intră în compoziția razei de lumină, ci le respinge, le reflectă pe toate ; dimpotrivă el apare negru

cînd toate razele sînt absorbite și nici una reflectată. Un corp apare verde cînd reflectă numai razele ce au mai rămas după ce au fost absorbite razele roșii, portocalii, galbene, albastre și violete etc.

Radiațiile între 760—620 mμ [1] sînt simțite ca fiind *tonuri roșii*, cele între 620—590 mμ dau senzații de *portocaliu*, între 590—530 mμ de *galben*, între 530—500 mμ de *verde*, între 500—430 mμ de *violet*. După această delimitare putem spune că un corp este alb, cînd retina este impresionată de toate aceste radiații, negru cînd nu este impresionată de nici una din ele, verde cînd retina este impresionată de radiații între 530—500 mμ etc.

Cercetările ulterioare au stabilit că, cu fiecare creștere de aproximativ 2—5 mμ, ochiul distinge un nou ton de culoare, un nou ton cromatic. În cuprinsul celor 370 mμ, cît este diferența între roșu închis, cu 760 mμ lungimi de undă, și între violet cu 390 mμ, se situează, după diferiți autori, între 130 și 200 tonuri cromatice. Unii s-au oprit la cifra rotundă de 150 tonuri, pe care o adoptăm și noi pentru ușurința expunerilor.

Tonurile trec pe nesimțite dintr-unul în altul și se întorc la nivelul de unde au plecat. Pornind de la roșu închis și coborînd la roșu aprins, roșu-portocaliu, portocaliu, portocaliu-galben, galben, galben-verzui, verde, verde-albăstrui, albastru, albastru-indigo (albastru cu puțin roșu), indigo-violet, violet, violet cu mai mult roșu, se ajunge, iarăși la un roșu închis. Tonurile cromatice se înșiruie unele după altele în ordine circulară [2]. În figura 3 (prezentată) neputînd intra toate tonurile cromatice, au fost trecute numai cîteva ca să ne facem doar o idee despre succesiunea și legătura dintre ele. S-a respectat oarecum proporționalitatea dimensiunilor pe care trebuie să le ocupe fiecare fa-

[1] mμ = milimicron, a milioana parte dintr-un milimetru.

[2] Unii susțin înșiruirea cromatică în linie dreaptă așezînd la capete opuse roșul și violetul. Or, violetul este o culoare de repliere a albastrului spre roșu, cum verdele este o repliere a galbenului către albastru. Fiind o culoare ce pornind de la albastru se apropie tot mai mult de roșu înseamnă că are tendința să se închidă un ciclu nu să fie plasată la pol opus de culoarea către care se îndreaptă.

milie de culoare. Unele din cele 150 de tonuri prezintă între ele înrudiri, formează familii de culori grupate în jurul celor șase stabilite de Newton. Familia roșului de exemplu are cam 57 tonuri distincte, a portocaliului 12, a galbenului 24, a verdelui 12, a albastrului 29 și a violetului 16 tonuri. Acestor grupe în orînduirea cromatică circulară le revine un loc proporțional cu numărul de tonuri pe care le are fiecare : roșul 14 părți, portocaliul 3, galbenul 6, verdele 3, albastrul 7 și violetul 4 părți.

Cercetătorii, opticienii, fizicienii, care au cercetat culorile, și-au pus apoi întrebarea : oare toate culorile spectrului au toate aceeași importanță ? Dacă nu, care ar fi acelea care joacă un rol primordial în formarea celorlalte ? În secolul trecut, fiziologul german E. Hering a emis teoria potrivit căreia există 4 culori de bază : roșul, galbenul, verdele și albastrul. În plus, albul și negrul (din care iau naștere nuanțele de cenușiu), cu care tonurile de culoare pot fi întărite, întețite sau atenuate prin combinare. Înaintea lui E. Hering alți doi fiziologi și fizicieni renumiți, englezul Thomas Young (1773—1829) și germanul H. Helmholtz (1821—1894), susținuseră că numărul culorilor fundamentale ar fi de 3. Primul s-a oprit la roșu, galben și violet, celălalt la roșu, verde și albastru. Probabil că deosebirea dintre părerile lor se datorește aprecierii diferite date tonurilor. Un galben ca lămîia poate fi considerat galben sau verzui, iar un indigo poate fi luat de unii drept albastru, de alții violet.

Pictura, în baza experienței și practicii, și-a fixat de mult poziția. Pentru ea *culori primare, fundamentale* sînt roșul, galbenul și albastrul.

În prezentarea grafică fiecare din ele a fost așezată în cîte un colț al unui triunghi echilateral (așezat cu vîrful în sus).

Din combinația roșului cu galbenul, în cantități egale, rezultă portocaliul, din combinația galbenului cu albastru rezultă verdele, iar din albastru cu roșu ia naștere violetul. Portocaliul, verdele și violetul sînt deci *culori secundare,* binare, obținute din combinarea două cîte două a culorilor primare. Grafic, culorile secundare au fost și ele înscrise în colțurile unui triunghi echilateral (de astă dată cu vîrful în jos) așezat peste primul. Astfel a luat naștere cunoscuta

„Stea cromatică", ce explică modul cum se obțin diferitele tonuri prin combinare. Între colțul triunghiului cu portocaliu și cel cu roșu se poate așeza tonul intermediar al unui portocaliu spre roșu ; între portocaliu și galben un portocaliu spre galben etc. Și continuînd așa, putem ajunge poate pînă chiar la numărul găsit de cercetările fizicienilor. Dacă se unesc vîrfurile unei stele cromatice se obține un cerc. Steaua cromatică are meritul că arată, metodic, cum decurge procesul de obținere a marelui număr de tonuri, pornindu-se inițial de la cele trei, fundamentale. În final, ajunge și ea la aceeași orînduire circulară de care ne-am ocupat. Defectul ei este însă că rezervă loc egal fiecărei culori și grup de culori, cînd știut este că în scara optică familiile de culori ocupă dimensiuni diferite.

Identificarea celor 150 de tonuri s-a făcut cu *tonuri saturate,* care păstrează puritatea radiațiilor specifice. Tonul se modifică, pierzîndu-și saturația, odată cu schimbarea luminozității mediului. Este binecunoscut așa-numitul „Fenomen al lui Purkinje" (după numele fiziologului ceh ce l-a descris pentru prima dată). *Purkinje* (1787—1869) a făcut următorul experiment. A pornit de la lumina zilei cu culorile saturate ale spectrului, apoi a intensificat luminozitatea mediului din ce în ce mai mult pînă s-a ajuns la lumină orbitoare, după care a scăzut treptat lumina pînă s-a ajuns la întuneric. În tot acest timp a observat ce se întîmplă cu culorile. De unde, la lumina zilei curba de maximă strălucire cădea pe culoarea galben-verzuie, creșterea luminozității a mutat zona de strălucire spre roșu, implantînd galbenul apoi verdele și albastrul și la urmă roșul. Cînd lumina a atins treapta de cea mai puternică intensitate, toate culorile au dispărut. Trecîndu-se la micșorarea descrescîndă a luminii, zona de strălucire a galbenului s-a mutat spre verde, apoi treptat culorile s-au întunecat începînd cu portocaliul și roșul, continuîndu-se cu verdele și sfîrșind cu albastrul pentru ca, atunci cînd s-a instalat întunericul toate culorile să capete o singură culoare închisă. („Pendant la nuit touts les chats sont gris", spune un cunoscut proverb francez.)

Fenomenul lui Purkinje este direct legat de creația picturală, mai ales atunci cînd pictorul dorește să reprezinte în artă variații coloristice, altele decît cele oferite de

lumina obișnuită a zilei, și atunci cînd plasează operele în muzee, expoziții etc. pentru ca acestea să cîștige în valoare.

Am văzut deci că varietatea de intensitate și de scădere a coloritului are loc sub imperiul modificării luminii. În pictură, pe lîngă alte procedee coloristice, se face, în general, prin întrebuințarea albului și negrului. Cei vechi au avut despre culorile *alb* și *negru* păreri diferite. Unii susțineau cum că în natură nu sînt decît două culori adevărate : albul și negrul. Alții consideră că albul și negrul nu sînt culori, ci numai mijloace de modificare a culorilor. Indiferent de aceste poziții nu trebuie pierdut din vedere că au circulație și sînt înrădăcinați termenii de „culoare albă" și „culoare neagră". Și apoi din combinațiile de alb și negru ia naștere o gamă întreagă de griuri a căror înșiruire se desfășoară, de astă dată, în ordine liniară. Griurile, implicit cele de alb și negru, s-au bucurat într-o vreme de mare trecere în pictură și-au fost socotite culori. Or, este de neînțeles pentru mulți ca griurile să fie socotite culori, iar elementelor de bază, din care ele iau naștere, să li se refuze această calitate. S-a găsit soluția de împăcare a contrariilor, făcîndu-se din griuri o categorie aparte. Nici de integrare, nici de excludere din rîndul culorilor. Li s-a spus că sînt *culori sau tonuri neutre* vrînd prin asta să se arate că ele nu sînt nici de partea culorilor calde nici a celor reci. Li se mai spune *culori sau tonuri acromatice* ca să se accentueze că nu fac parte din categoria celor ce coboară din spectru.

Că albul și negrul sînt sau nu culori nu are la urma urmei mare însemnătate. Important este însă faptul că numai cu ajutorul lor se obține, din fiecare ton, nuanțe din ce în ce mai deschise pînă aproape de confundarea cu albul sau din ce în ce mai închise pînă aproape de negru. Pare să existe tendința de-a se întrebuința termenul de *ton* pentru culorile saturate și prin *nuanță*, culorile (tonurile) modificate prin folosirea albului și negrului. Cînd spunem, de pildă, *ton de cobalt*, ne referim la locul ce-l ocupă în familia de albastruri saturate, iar cînd spunem *nuanță de cobalt* înțelegem că este vorba de culoarea obținută din tonul de cobalt amestecat cu alb sau cu negru. Deocamdată ambele noțiuni circulă cu ambele înțelesuri. Uneori cuvîntul nuanță este luat cu înțeles de ton. Astfel, spunem

că „roșul de cadmium" : este de altă nuanță decît „carminul". De asemenea, pentru nuanțele de cobalt deschise sau închise se întrebuințează în egală măsură termenul de tonuri închise sau deschise de cobalt.

Și, după cum fiecare ton trece pe nesimțite, din unul în altul, de la roșu la violet, tot așa fiecare nuanță trece pe nesimțite de la tonul respectiv spre alb sau spre negru. Din legarea la un loc a ordinei circulare cromatice cu cei doi poli de alb și negru rezultă o ordine cromatică completă de formă sferică. Figura reprezintă o prea mică parte din imensa multitudine de tonuri și nuanțe pe care realitatea o oferă ochilor. Forma ei sferică ilustrează mai bine toate posibilitățile, toate prefacerile de ton, de strălucire, de stingere a universului coloristic decît octaedrul (cu 8 fețe și 6 colțuri) folosit în explicație de filozoful german H. Ebbinghaus (1850—1909). El a așezat la patru din colțurile corpului geometric culorile fundamentale pe care le-au adoptat : roșu, galben, verde și albastru, iar la celelalte două colțuri albul și negrul. E drept că prin aceasta se scoate în evidență rolul culorilor principale, însă imaginea ce o dă, de trecere bruscă de la unele tonuri la altele, nu este justă, după cum nu este justă nici prezentarea imagistică sub formă de două conuri cu bazele lipite care indică trecerea bruscă de la tonuri spre nuanțele de alb și negru. Simțul comun arată că trecerile de la ton la ton și de la ton la nuanță se fac pe nesimțite și de aceea ilustrarea sferică o socotim singura indicată a fi acceptată.

Prietenia și cearta culorilor

Chiar de la începutul cercetărilor asupra funcționării ochilor, în ce privește receptarea culorilor, a fost respinsă ipoteza potrivit căreia pentru fiecare ton și nuanță ar exista pe retină celule nervoase separate. *Young* și *Helmholtz*, oprindu-se la trei culori fundamentale, au ajuns la convingerea că numai pentru aceste culori există în retină și în nervul optic fibre speciale. Cînd o parte anume din aceste fibre funcționează izolat, rezultă una din culorile fundamentale, cînd funcționează cîte două se nasc combi-

națiile de culori, iar cînd funcționează toate odată rezultă lumina albă.

Hering a ajuns la același rezultat după care toată gama culorilor rezultă din combinarea, în diferite proporții, a fundamentelor plus gradul de luminozitate. Practica cinematografică de a realiza filme color a confirmat acest lucru. Toate casele de filme folosesc trei culori pentru obținerea pe peliculă a nesfîrșitelor tonuri și nuanțe corespunzătoare celor din natură.

Ochii sînt „un laborator" care lucrează fără întrerupere. Primesc imagini, le transmit creierului, creierul le developează, clișeele de pe retină se șterg, celulele nervoase reacționînd fotochimic la excitații își revin prin alte procese chimice (prin dezasimilare și asimilare cum ar spune Hering), pentru a primi mereu noi și noi imagini.

Formarea imaginii pe retină nu are loc de îndată ce apare stimulentul nou, ci durează o fracțiune de secundă. Nici dispariția imaginii de pe retină nu se face imediat ce stimulentul a dispărut fiindcă, pînă să înceapă procesul de revenire, situația dinainte mai durează puțin. Persistența imaginii după dispariția stimulentului depinde de durata și intensitatea excitației primite. Imaginilor ce se păstrează după încetarea excitației li se spun *imagini posterioare.* Imaginile posterioare sînt *pozitive,* cînd continuă cu exactitate imaginea culorii și a obiectului văzut mai înainte, ca în cazul cinematografului, unde se face legătura între două imagini statice de pe peliculă, pentru a da impresia de continuitate a mișcării.

Sînt și imagini posterioare *negative,* care nu repetă identic senzația, ci o inversează.

Dacă privim jumătate de minut un panou roșu și mutăm apoi repede privirea pe peretele alb de-alături imaginea posterioară ce ne apare este verde. Tot așa a galbenului este violetă, a albastrului este portocalie și invers.

Raportul dintre roșu-verde, galben-violet, albastru-portocaliu este un raport constant. Ori de cîte ori avem senzația uneia din culori, imaginea ei posterioară negativă este a perechii sale, culorile condiționîndu-se reciproc. Astfel, perechile roșu-verde, portocaliu-albastru, galben-violet se cer reciproc una pe alta, se completează una pe alta și sînt numite *culori complementare.*

Nu numai cele 6 culori spectrale își au complementarele lor, ci fiecare din cele 130—200 de tonuri înșirate în ordine circulară ca și oricare din nuanțele lor fie cît de deschise sau de închise. Dovada o constituie fotografia în culori.

Care este folosul culorilor complementare pentru pictură ? Pictorul N. Poussin (1594—1665) constatase empiric că între culori există raporturi naturale de „amiciție" și „inamiciție", de simpatie și antipatie, că unele se înțeleg și se atrag iar altele se resping, după cum sînt simțite că convin sau nu ochiului. Or, culorile complementare, prin legătura strînsă dintre ele, sînt prin excelență cerute de modul normal de funcționare a ochilor și de aceea intră ca factor de căpetenie în legile de armonie ce guvernează arta.

Sînt cazuri în pictură cînd pentru intensificarea unor culori se recurge la ajutorul complementarelor care au proprietatea că dacă sînt așezate alături se exaltă reciproc. Dacă privim atent linia de despărțire dintre două complementare puse alături, de exemplu roșu și verde, vom constata că pe o zonă îngustă, roșul de lîngă granița verdelui este roșu mai intens, iar verdele de lîngă roșu este mai strălucitor. Pictura impresionistă, în intenția ei de-a reda lumina trecătoare a unui colț de natură, a folosit în largă măsură această caracteristică a complementarelor. Dar exaltarea strălucirii prin complementare poate lua proporții exagerate care să nu folosească chiar atît de mult artei. La Muzeul Simu era expus cîndva tabloul unui pictor danez ce reprezenta un „Apus de soare" deasupra munților în care soarele era reprezentat atît de strălucitor încît ochiul privitorului nu-i putea suporta strălucirea. Efectul se datora unui artificiu tehnic în împrăștierea razelor, dar și a întrebuințării la maximă saturație a complementarelor portocaliu-albastru, galben-violet.

O altă particularitate a culorilor complementare este că prin amestecare se neutralizează, devenind un gri mai transparent, mai plăcut, mai curat decît prin amestec de culoare neagră. Gradul și felul griului depinde de procentul

în care fiecare din complementare intră în amestec. Cînd procentul uneia este mai mic, nu face decît să atenueze intensitatea celeilalte. Atenuarea de strălucire a unui ton se numește *frîngere* sau *rupere de ton* iar tonul obținut este un *ton frînt* (în franceză „ton rompu"). Limita de frîngere a tonului, în cazul culorilor complementare, este obținerea griului. Trebuie menționat că un ton frînt se poate obține și altfel nu numai prin complementarea lui.

Totdeauna complementarele au fost simțite drept culori opuse, culori contrare, deci de contrast și de aceea efectul de identificare, de strălucire este un *efect de contrast,* de contrast al tonurilor de valoare egală.

Un alt contrast este cel de luminozitate și de valori diferite. O suprafață umbrită își intensifică porțiunea de umbră în partea învecinată cu o suprafață luminată. Iar o culoare își schimbă tonalitatea și intensitatea prin raport cu culoarea ce-o înconjoară. Pentru a ne face o imagine mai clară, să decupăm dintr-o bucată de hîrtie gri 4 pătrățele de mărimi egale și să le așezăm pe fiecare pe cîte o bucată de hîrtie mai mare de culoare galbenă, neagră, verde, violet. Pe fiecare griul ne apare de altă culoare ca intensitate și ca nuanță. Ne pare deschis pe fond negru, mai puțin deschis pe fond verde, mai închis pe fond violet și mult mai închis pe fond galben sau alb. Chimistul francez E. Chevreul (1786—1889), în teoria sa despre „Contrastul simultan al culorilor", arată că pe fond roșu griul pare verzui, pe fond portocaliu pare albăstrui, pe fond galben pare ușor violet etc., adică apare nuanțat în culoarea complementară a fondului pe care este așezat.

Prin raport la culorile învecinate sau înconjurătoare, aceleași tonuri sau nuanțe pot apărea diferit în ce privește tonalitatea și valoarea. Stăpînirea valorilor și echilibrarea lor este marea artă a picturii. De aceea artiștii puteau susține că pictura nu este culoare, ci valoare. Nu culorile frumoase în sine contează, ci valorile bine așezate și legate. Ele creează efectul de ansamblu. Exagerînd importanța valorilor multiple, pictorul N. Grigorescu (1838—1907) nu s-a sfiit să afirme că se pot realiza opere frumoase chiar pictînd cu noroi, așa cum spusese și E. Delacroix (1799—1863) „dați-mi noroi și voi face cu dînsul carnația lui Venus, dacă îmi lăsați facultatea să-l înconjor de culori în felul meu".

În sfîrșit un alt contrast este cel de masă colorată. Paul Gauguin (1848—1903) susținea că „un kilogram de verde este mai verde decît un gram de aceeași culoare". Henri Matisse a aplicat principiul. Pe cînd se afla în Maroc a voit să picteze cîțiva indigeni așezați înaintea unui zid vopsit albastru. Și, fiindcă nu reușea, cu toate mijloacele întrebuințate, să dea acestei culori intensitatea ce-o dorea, a mărit considerabil dimensiunile zidului reușind să obțină efectul de intensitate nu prin calitate, ci prin cantitate.

Viziunea cromatică a oamenilor nu este identică. Ea se datorește în primul rînd construcției organice diferite. Nu-i singura cauză de diferențiere. Sînt și altele : cultura, vîrsta, mediul, educația.

Se susține de către psihologi și esteticieni că „primitivul, copilul și incultul gustă culorile vii și apreciază sunetele zgomotoase", de unde s-ar deduce că omul evoluat ar avea preferința culorilor mai puțin puternice și sunetelor mai puțin stridente. Și totuși pe coloritul viu se sprijină arta „fovistă" a lui H. Matisse și pe sunetele zgomotoase măreața operă muzicală a lui Richard Wagner (1813—1883). Arta lor evoluată constă din rafinamentul tonurilor întrebuințate și mai cu seamă în împerecherile lor de uluitoare noutate și armonie.

Vîrsta este și ea factor însemnat de diversificare a viziunii. La tineri simțul vizual prezintă mai multă finețe. La vîrstnici cristalinul ochiului pierzîndu-și suplețea de acomodare, iar celulele nervoase ale retinei fiind obosite și sclerozate viziunea prezintă deficiențe. Detaliile se șterg, nuanțele culorilor se împuținează. „Florile" și „naturile moarte" ale lui Octav Băncilă (1872—1944), din anii de bătrînețe, sînt mai mari decît dimensiunile reale ale modelelor, iar coloritul este lipsit de nuanțare.

Cei ce trăiesc într-un anumit climat ajung să vadă culorile prin prisma de lumină a mediului respectiv.

Adesea pictorii din țările cu luminozitate mai bogată plecați la Paris, ca să-și completeze educația artistică, nu vedeau la început, în atmosfera de acolo, decît tonalități de gri. Pe de altă parte parizienii, deprinși să vadă în

această atmosferă culori numeroase, își exaltau paleta cînd dădeau de lumina sudului sau a orientului. Pictura lui Delacroix și chiar unele din lucrările temperatului Ingres (1780—1867) au fost influențate de contactul cu ambianța Marocului și Algeriei. Un bun exemplu ni-l oferă Vincent van Gogh (1853—1890). Acestui artist, născut în Olanda, cu simțul vizual adaptat la lumina puțin strălucitoare a țării sale, precum și cu cea a Londrei și Parisului pe unde a trăit, i-a apărut de o copleșitoare revelație exuberanța de colorit și lumină întîlnită în sudul Franței, la Arles. Puțini pictori de pe malul Mediteranei au văzut culori așa de intense și au înălțat tonuri strălucitoare, imnuri de proslăvire soarelui și naturii ca flamandul umblat prin țările cenușiului și-a nuanțelor temperate.

În cadrul aceluiași mediu, în afară de diferențele de viziune datorită construcției retiniene înnăscute și vîrstei, se produc schimbări de viziune din cauza educației, a influențelor venite din afară, care îl solicită și îl determină pe artist sau pe spectator să vadă cu ochii altora. Scriitorul Oscar Wilde (1856—1900) spunea odată : „De cîtăva vreme realitatea a început să semene cu tablourile d-lui Whistler" (Whistler J. A. 1834—1903). Asta denotă influența exercitată de pictor asupra viziunii sale. Tot așa mulți dintre noi, ar putea spune măcar o dată că natura undeva, cîndva a semănat cu tablourile lui N. Grigorescu, I. Andreescu (1850—1882), Șt. Luchian (1868—1916) etc. Influența nu trece numai de la pictori la privitori, invitîndu-i să iasă din obișnuință și să vadă lucrurile activ în felul lor, ci și de la artist la artist. Prietenii pictori Aurel Băeșu (1897—1928) și Adam Bălțatu (1899—1979) s-au influențat reciproc pe cînd studiau la *belle-arte*, în așa măsură, că au ajuns să aibă exact aceeași viziune coloristică. Același peisaj executat de ei, din locuri diferite, prezenta atît asemănări în ce privește factura, tonurile, nuanțele, chiar de valori încît păreau executate de mîna aceluiași artist. Influența se face și mai evidentă cînd e vorba de personalități artistice. Ea poate merge pînă la totala absorbire și depersonalizare a tuturor celor ce-i privesc cu admirație idolatră. Astfel a fost Peter Rubens pentru numeroșii săi elevi, mai numeroși decît avea pe atunci o școală de arte frumoase. Puțini din ei și-au făcut loc în istoria artelor.

A rămas un Jordaëns (1593—1678), un van Dyck (1599—1641) și alți cîțiva care, cu toată influența suferită, au reușit totuși să nu se depersonalizeze. Pe ceilalți, concepția și felul de a lucra al maestrului i-a înghițit, pentru că n-au avut puterea să se desprindă de el. Cu ei Rubens a creat vasta lui operă. El concepea lucrarea, punea tonurile de început și făcea la sfîrșit corecturile necesare. Tot restul era lucrat de anonimii săi elevi. Și la noi, Șt. Luchian și Gh. Petrașcu (1872—1949) au fost la început adepții formulei de artă a lui Grigorescu. Dar ca și Jordaëns și van Dyck, s-au rupt din influența înrobitoare și-au căutat posibilitățile lor proprii ca să ajungă apoi pictorii pe care îi cunoaștem astăzi.

Este de reținut că viziunea coloristică legată de structura înnăscută a simțului vizual nu rămîne pe loc. E susceptibilă de transformare, de evoluție, iar în acest proces, educația artistică joacă un rol de seamă.

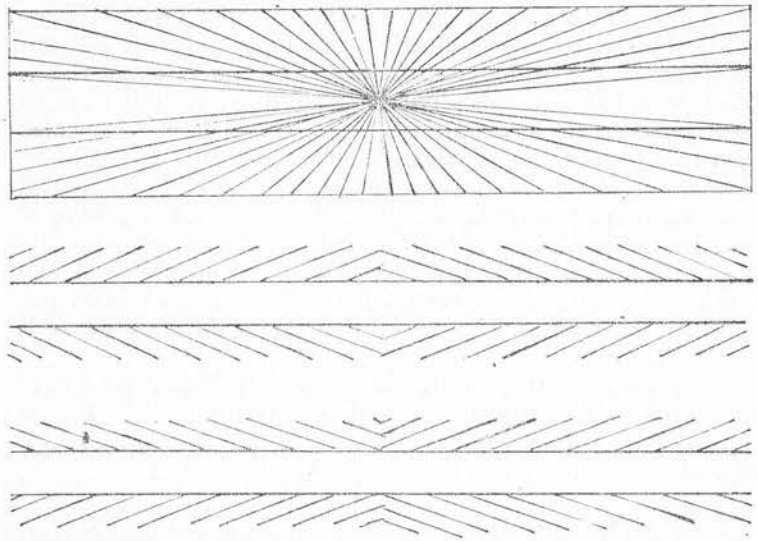
Despre raporturi și proporții

După cum culorile așezate unele lîngă altele par că-și schimbă intensitatea și tonalitatea datorită unui element nou ce s-a ivit și-a unui raport nou ce s-a stabilit, tot așa se produc modificări de impresie și în ce privește liniile și formele.

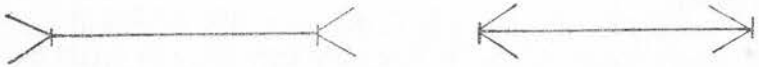
Două linii paralele par curbe, dacă din interiorul lor, dintr-un punct central, se duc niște raze egale ca unghi de împrăștiere. Două linii paralele par frînte dacă peste dînsele se așază liniuțe oblice subțiri și dese, cu mers convergent sau divergent spre mijlocul lor. Imaginea elementelor de evaziune (razele) și ale elementelor de diversiune (liniuțele) se adaugă imaginei liniilor paralele, se integrează într-o imagine nouă care modifică adevărul.

De asemenea se schimbă impresia de mărime dacă la capetele a două segmente de dreaptă, egale, se așază, la capetele uneia, două liniuțe în formă de unghi ascuțit cu deschizătura înăuntru, iar la cealaltă cu deschizătura în afară.

Trei segmente, toate egale între ele, par inegale dacă pe una o însemnăm numai cu cele două puncte ale extremităților ei, pe alta cu o linie dreaptă simplă, iar pe a

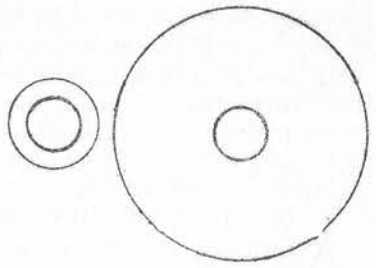


a) Liniuțe auxiliare adăugate înclinat liniilor paralele fac ca ele să pară curbate, că se îngustează sau se lărgesc.



b) Aparență de neegalitate a dreptelor de mărimi egale la capetele cărora s-au adăugat unghiuri cu laturile orientate spre interior sau în afară.

c) Segmentul indicat numai prin două repere pare mai mic decît segmentul reprezentat printr-o dreaptă, iar acesta mai mic decît cel cu dreapta divizată, deși toate segmentele sînt egale.



d) Două cercuțe egale par totuși neegale după cum unul din ele este raportat la circumferința mai mică din jurul lui și altul la o circumferință mai mare.

treia cu o linie dreaptă întretăiată din loc în loc cu repere perpendiculare.

Segmentul al treilea pare cel mai lung fiindcă privirea parcurgîndu-l, înainte de-a trece mai departe, este oprită de fiecare din obstacole și din însumarea într-un singur tot a fragmentelor parcurse, ne alegem cu impresia că depășește mărimea celorlalte segmente. Fenomenul poate fi observat și în natură. Spațiul unei cîmpii întinse, fără nici un obstacol, pare mai mic decît același spațiu plin cu tot felul de accidente și elemente orînduite în perspectivă. Peisajele flamanzilor J. Patinir (1475 sau 1480—1524), P. Brueghel etc. sînt vaste datorită numeroaselor elemente ce le conțin : munte, depresiuni, ridicături, lacuri, drumuri, păduri, pajiști, copaci izolați, case, oameni etc.

În afară de modificarea de impresie a mărimilor prin adăugire și fragmentare este aceea ce survine prin raportare la mărimi alăturate și înconjurătoare. Două cercuțe absolut egale nu mai fac impresia că sînt de aceeași mărime îndată ce pe unul îl înconjurăm cu o circumferință puțin mai mare decît el, iar pe al doilea cu o circumferință avînd raza de cel puțin 2—3 ori mai mare decît primul.

Consecințe însemnate decurg pentru artă din raportarea unei direcții sau a unei mărimi la elementele învecinate sau înconjurătoare. Ele sînt cauza că uneori personajele dintr-un tablou par scunde sau înalte cu toate că proporțiile normale sînt riguros respectate. Am asistat la necazul unui pictor care măsura mereu lungimea brațului unui personaj dintr-o compoziție și-l găsea corect. Cu toate astea în ansamblul în care era așezat părea ne-

acceptat de scurt. Cum să iasă din încurcătură ? Pe cine să asculte ? Măsurătoarea care arăta că dimensiunile sînt juste sau impresia făcută ochilor că prezintă deficienţe? Rezolvarea nu era decît una singură plecînd de la consideraţia că în faţa unui tablou nimeni nu vine să măsoare cu metrul elementele compoziţionale. Ochii sînt hotărîtori. Impresia făcută asupra lor este aceea ce trebuie satisfăcută chiar cu preţul încălcării adevărului obiectiv.

Chestiunea modificărilor de mărime, de forme, n-ar avea importanţă dacă ar fi numai simple informaţii de ordin intelectual. Dar raporturile dintre linii şi forme ce le întîlnim sau le producem noi înşine dau naştere, în plus, la stări afective care au legătură cu arta. Templele egiptene, cu elementele orînduite pe-o linie joasă şi dominantă a lungimii în raport cu înălţimea, ne face să le simţim puternic legate de pămînt cu impresie de durabilitate şi veşnicie. Linia templelor indiene, săpate în stîncă cu predominanţă de adîncime, ce merge din lumină la întuneric, din cunoscut spre necunoscut, produce sentimentul misterului. Linia înălţată a catedralelor gotice prin raport la linia orizontală a pămîntului, dă impresie de elan, de avîntare spre cer.

Fiindcă direcţiile liniilor şi raportul dintre linii şi volume pot produce efecte emoţionale, artiştii au ţinut seama de acest fapt şi au căutat să le folosească pentru a pune în evidenţă şi cu mai multă tărie unele sentimente, precum cele de linişte, de tumult, de exuberanţă, de tristeţe etc. Există şi în artele plastice un neexplicabil, un inefabil care ţine de domeniul intuiţiei, cum există în frumuseţea unei bucăţi literare care te prinde şi se impune fără să poţi spune cu exactitate pentru ce, şi în ce constă. Şi deseori acest lucru în pictură se datoreşte unor aranjamente cu raporturi convenabile care produc plăcere.

Filozoful german G. Fechner (1801—1887), unul din fondatorii psihofizicii, a încercat pe bază de experiment, folosind metoda alegerii, să afle cum sînt primite, de către un număr însemnat de persoane, raporturile dintre laturile dreptunghiurilor începînd de la pătrat şi pînă la

cele mai alungite forme. Aproape toţi subiecţii folosiţi să se pronunţe care este formatul ce le place mai mult s-au oprit asupra aceluiaşi dreptunghi, ale cărui laturi s-a stabilit că reprezintă raportul $\frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}$,[1] etc. Acestui raport i s-a dat denumirea de „Secţiunea de aur". S-a procedat şi invers folosindu-se de astă dată *metoda construcţiei.* Au fost puşi alţi subiecţi să deseneze forma unui dreptunghi care le place mai mult. Rezultatul a fost că toate figurile, mai mari sau mai mici au prezentat acelaşi raport dintre laturi.

Raporturile stabilite în formula „Secţiunea de aur" sînt prinse de oameni în mod intuitiv şi tot intuitiv sînt prinse toate raporturile dintre linii, suprafeţe şi volume cîte le întîlnesc ochii în cale. Ele sînt infinite şi nu pot fi supuse toate unor analize cum au fost supuse laturile dreptunghiurilor.

Dar artiştii tuturor vremurilor nu s-au mulţumit să fie conduşi numai de intuiţie în găsirea celor mai convenabile raporturi producătoare de plăcere şi realizatoare de frumos, ci după cum s-au dedat la cercetări cu privire la plasarea volumelor în spaţiu, tot aşa s-au ocupat să determine raporturi şi proporţii referitoare la figura umană, pentru că omul a constituit totdeauna obiectivul principal al creaţiilor artistice.

Egiptenii au fost primii care au stabilit reguli şi „canoane", însă canonul cel mai respectat de lumea antică a fost cel al sculptorului Policlet (secolul V î.e.n.) care prin statuia sa „Doriforul" a stabilit la 7 capete înălţimea omului. Lisip, ca să-l facă pe om mai zvelt, a construit un nou canon, de 8 capete, materializat în statuia atletului „Apoxiomene". La Sandro Botticelli (1444—1510) figurile au înălţimea corpului de 9 ori mărimea capului. De chestiunea stabilirii proporţiilor s-au ocupat Leonardo, Michelangelo, Albrecht Dürer (1471—1528) şi mulţi alţii. Proporţiile nu s-au limitat numai la determinarea înălţimii omului ci în funcţie de aceasta s-au stabilit riguros

[1] De observat că în această serie *numărătorul* unui raport este numitorul raportului anterior, iar *numitorul* lui este numărul rezultat din adunarea ambilor termeni ai antecedentului.

dimensiunile celor mai mici părți ale corpului : distanța de la bărbie la nas, lungimea nasului, lățimea frunții, distanța de la păr la creștet, mărimea urechii și nivelul ei de așezare, lungimea gîtului, lățimea umerilor, lungimea brațului, a antebrațului, a mîinii, a degetelor și așa mai departe. Prin proporții se urmărește legarea părților între ele și a lor cu întregul.

Chiar dacă artiștii nu s-au ținut de dimensiunile fixate de canoane, ei au respectat relațiile reciproce dintre părți pentru ca nu cumva abătîndu-se să nască împotrivirea spectatorului și să le micșoreze plăcerea estetică.

De raportul dintre liniile verticale și orizontale ține în mare parte impresia de *monumentalitate* ce ne-o oferă unele edificii, sculpturi și picturi.

Prin pictură monumentală înțeleg în general lucrările ce decorează zidurile, plafoanele sau bolțile marilor clădiri.

Operele sculpturale au aspect monumental în două cazuri : cînd sînt încorporate organic în construcția edificiilor impozante, și atunci cînd fiind de-sine-stătătoare sînt astfel plasate încît să domine spațiul înconjurător. O statuie care de aproape este văzută la nivelul ochilor și nu necesită ridicarea capului, nu ne copleșește, nu-i monumentală. Ca să fie, trebuie să aibă mari dimensiuni și să fie așezată pe soclu ridicat. Monumentalitatea statuilor se pierde cînd sînt așezate pe străzi înguste în vecinătatea imediată a unor clădiri înalte care le strivesc măreția. Locuri potrivite de plasare sînt : intersecțiile de artere largi, piețele, scuarurile, parcurile, cu un cuvînt locurile unde pot domina spațiile joase pavate, acoperite cu iarbă, plantate cu flori sau cu arbuști. Copacii și clădirile din jur fiind mai depărtate și văzîndu-se în perspectivă, deci micșorate, nu dăunează efectului monumental produs de statui.

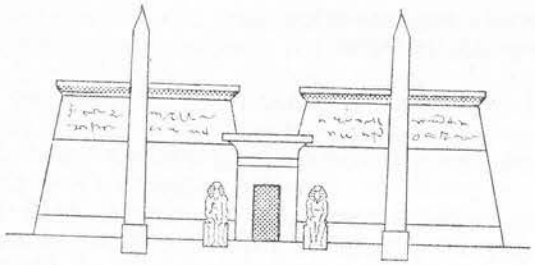
Și statuile de dimensiuni reduse pot face impresie de monumentalitate cînd proporțiile corporale sînt mult alungite încît în elansarea lor par că vor să cucerească și să domine spațiul. Așa sînt statuile lungi și filiforme ale sculptorului modern, de origine elvețiană A. Giacometti (1901—1966).

Consecințe pentru artă, ale mobilității ochilor

Prin faptul că pe retină celulele nervoase nu sînt repartizate cu egală densitate (mare concentrare către mijloc în zona „petei galbene" cu „fovea centrală" din interiorul ei — punct de maximă densitate — după care celulele se rarefiază mereu către periferie), ar fi de așteptat ca și imaginea ce ocupă „cîmpul vizual" să nu fie văzută cu aceeași claritate pe tot cuprinsul ei. Lucrurile nu se petrec însă așa din cauza mobilității ochilor care mută continuu și repede „pata galbenă", în toate direcțiile și din asamblarea, „imaginilor posterioare" culese în fuga lor, clarifică imaginea și-i dă totodată unitate.

În mișcările de parcurgere în lung și-n lat a cîmpului vizual, se poate ca ochii să întîlnească elemente dispuse variat, după cum poate să întîlnească goluri mari între elemente, reprezentarea invariabilă a unui singur fel de element sau îngrămădiri de elemente. Atît întîlnirea obsedantă a golului, cît și repetarea exasperantă a acelorași elemente aduc un sentiment de monotonie, de plictiseală, de neplăcere. Baudelaire a văzut plictiseala în chip de monstru înfricoșător („mai urît, mai rău, mai dezgustător" decît toți monștrii „gata să prefacă pămîntul în ruină și dintr-un căscat să înghită lumea".

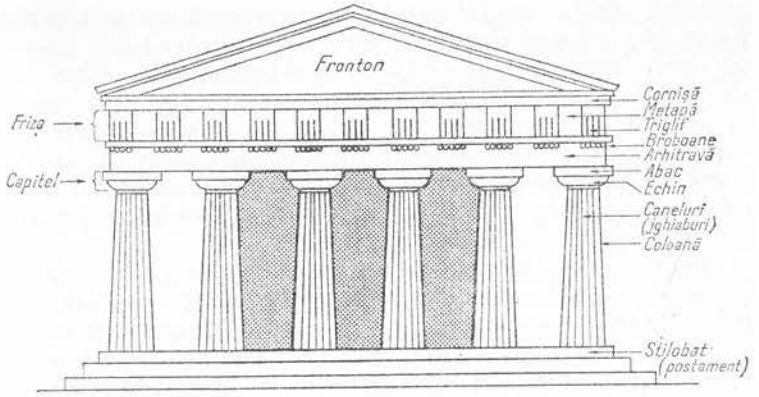
Totdeauna s-a urmărit înlăturarea monotoniei și plictiselii. Mijloacele au fost variate. Vechile temple egiptene se înălțau pe coloane interioare masive, formate din blocuri mari de piatră cioplite cilindric (tambururi) așezate suprapus. Privirea aluneca pe suprafața lor fără să întîlnească decît doar linia subțire ce le despărțeau. Constructorii au crezut că monotonia poate fi învinsă dacă se umple suprafața coloanelor săpînd contururi de figuri și hieroglife. În adînciturile săpăturilor se strîngea oarecare umbră, se realiza un joc de lumini și întunecimi care văzute de aproape puteau distra și satisface ochiul. Aceste mijloace de-a rezolva problema golului au fost întrebuințate și pentru alungarea monotoniei de pe suprafața întinsă a zidului cu poarta de la intrare, numit pilon. Această ornamentație nu a fost însă îndestulătoare, fiindcă lumina puternică de-afară și depărtarea de la care putea fi văzut pilonul ștergeau umbrele slabe de pe zid. O so-



Pilonul unui templu egiptean. Pentru înfrîngerea impresiei de monotonie au fost aşezate în faţa pilonului de la intrare în templele egiptene elemente de variaţie : statui şi obeliscuri.

luţie mai eficace a fost aceea de-a se construi nişe în zid în formă de ferestre oarbe. Pe masa luminată a zidului ele aduceau acum, din loc în loc, porţiuni de umbră, dar nici cu acest mijloc nu s-a rezolvat complet problema, căci dacă nişele erau în număr redus rămînea destul spaţiu gol în jur, iar dacă li se înmulţea numărul, prin repetarea lor uniformă se producea alt efect de monotonie. Constructorii au aşezat atunci, de-o parte şi de alta a portalului, statui colosale de faraoni, iar în faţa fiecărui trunchi de piramidă a pilonului cîte un obelisc înalt pentru ca profilul lui să taie zidul, să împartă suprafaţa şi să contrapună liniilor lungi orizontale înălţimea liniilor verticale. Statuile şi obeliscurile erau elemente auxiliare. Nu făceau corp comun cu arhitectura !

Cu cele învăţate de la egipteni şi cu învăţăturile trase din propria lor experienţă, grecii au ajuns să găsească admirabile mijloace de înfrîngere a monotoniei, de alungare a plictiselii în construcţiile de temple. Greoaiele coloane egiptene au fost înlocuite cu unele zvelte. Jgheaburi rotunjite (caneluri), săpate în lung, au adus fâşii apropiate de lumini şi umbre, avînd ca rezultat, pe lîngă impresia de variaţie, şi pe aceea de alungire a coloanelor. Goluri acumulatoare de umbră alternau cu coloanele. În locul statuilor egiptene aşezate izolat de o parte şi de alta a portalului, grecii au încorporat sculptura în construcţii sub formă de basoreliefuri în frize, de altoreliefuri în metope şi de sculptură rotundă în frontoane. Peste tot un joc bogat de plinuri şi goluri, de lumini şi umbre pe por-



Partenonul. Elemente de variaţie la un templu doric : plinuri şi goluri, reliefuri şi adînciturl, linii lungi şi scurte, linii orizontale, verticale şi oblice etc., toate legate logic şi armonios.

ţiuni mari şi mărunte, de umbre adînci şi semiumbre diafane. În afară de varietatea maselor luminoase şi întunecate, de intensităţi diferite, o altă variaţie abundentă este cea a liniilor. În mişcarea lor de cuprindere, ochii dau de linii lungi şi scurte, de linii îndepărtate şi apropiate, de linii orizontale cum sînt cele ale postamentului, arhitravei şi cornişei, de linii verticale ca cele ale coloanelor şi triglifelor şi de linii oblice ca cele ale acoperişului. Folosind ca şi egiptenii aceleaşi elemente principale de construcţie: coloana şi grinda (arhitrava), grecii au adus o mai mare varietate elementelor de construcţie, toate legate logic şi armonios într-o unitate strînsă, care au făcut admiraţia lumii timp de secole.

Dacă monotonia este alungată prin umplerea cu *ceva* a spaţiilor întinse şi goale, nu trebuie înţeles că orice „umplutură" de elemente şi în orice cantitate rezolvă problema. Ochiul nu poate suferi, în mişcarea lui, să dea mereu peste acelaşi lucru, fără să se odihnească, fără să facă pauze. Dacă nu le găseşte, şi le creează singur. Ochiul pus în situaţia să parcurgă şi să observe atent o masă de elemente îngrămădite, după o orientare globală începe să înainteze operînd grupări de cîte 3—4—5 elemente împreună. Ochiul este satisfăcut şi operaţia lui de integrare

ușurată, cînd i se înlesnește să privească un ansamblu pe unități mici și distincte. Marii pictori au ținut seama de acest lucru în compozițiile lor. Apostolii din „Cina cea de taină" a lui Leonardo da Vinci sînt așezați de o parte și de alta a figurii centrale, în unități de cîte 3 persoane fără ca prin această grupare unitatea tabloului să sufere. Pictorul conduce privitorul pe grupe mici către imaginea de ansamblu. Deci, „unitate în varietate" — principiu estetic de universală valabilitate în artă.

După cum impresia obositoare a aglomerărilor compacte cere desfacerea lor în aranjamente pe unități mai mici, cînd nu s-au învrednicit să fie deja așezate cu intercalări de spații goale, tot așa și elementele izolate, care revin mereu fără nici o modificare, cer, din necesități de variație, să fie întrunite în grupe. Fenomenul este asemănător cu cele ce se întîmplă în domeniul auditiv. În mersul trenului auzim mereu același țăcănit al roților. Aceste unități fonice, repetate uniform, plictisesc urechea și în tendința ei de variație iată că se pomenește dintr-o dată că face grupări de cîte 2—3 unități, putînd merge pînă să le transforme în cîntec după dispozițiile sufletești ale persoanelor.

Formarea de grupe ușor sezisabile care alternează cu regularitate, care se repetă la oarecare interval de timp sau la oarecare distanță în spațiu alcătuind periodicități de apariții și dispariții, de efort și pauză, de plin și gol, de lung și scurt, de tare și slab, de accentuat și neaccentuat, este elementul de căpetenie în constituirea ritmului. *Ritmul* este cadența revenirii alternative. Îl găsim în natură în succesiunea zi-noapte, a fluxului și refuxului, a anotimpurilor, în ciclurile mișcărilor de revoluție ale pămîntului în jurul soarelui și, poate, în ciclurile geologice rezultate din mișcarea în univers a sistemului solar și galatic.

La om, ritmul este un fapt vital, un fenomen organic ce se observă mai ales în funcțiile de circulație și de respirație.

În artă, ritmul ordonează timpul și spațiul, acțiunile și faptele, după cerințele gîndirii, temperamentului, emoției. Există evident ritm în poezie, muzică și dans. Există ritm și în artele plastice. El se face simțit în felul de a lucra, în așezarea tușelor, în aranjarea compozițională. Unei

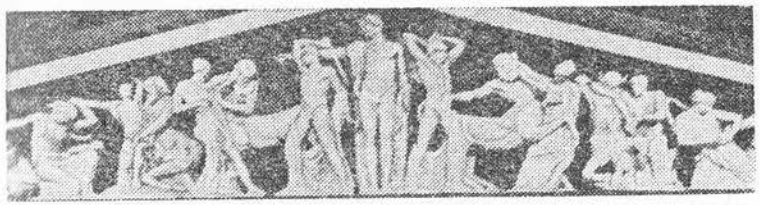
tehnici cu pensulație lungă sau unei compoziții cu grupe la mari distanțe ca în unele din tablourile decorative ale lui Puvis de Chavannes (1824—1898) i se spune că are ritm de *largă respirație*. Asemănarea ritmului plastic cu cel respirator se face și prin alte expresii determinative ca : *ritm tumultuos, accelerat, impetuos, alert, ponderat, echilibrat, calm, molatec* etc. Ritmul trebuie să fie în concordanță cu ideea și cu sentimentul ce vrea să exprime lucrarea.

Cînd nu se stabilește acord între idee, sentiment și ritm, operei artistice îi este micșorată forța expresivă. Cu toată celebritatea-i recunoscută, Tintoretto, (1518—1594), în lucrarea sa „Paradisul", din Palatul Dogilor, ne-a dat o operă grandioasă cu peste 500 de figuri, însă neconcordantă cu subiectul, din cauza ritmului în care este compusă. Privirea ne este solicitată la început de cele două figuri aureolate din mijlocul părții de sus a lucrării, singurele cu oarecare spațiu liber în jur. Tot restul este îngrămădire, fără o prea distinctă ordonare pe grupe, de aceea ochii trebuie să fugă mereu, fără oprire, din care cauză ne alegem cu impresia de tumult și frămîntare ceea ce nu concordă cu imaginea despre paradis, unde după făgăduielile religiei creștine ar trebui să domnească liniștea, pacea, beatitudinea, fericirea veșnică. Dacă în locul acestei îngrămădiri de îngeri, de sfinți, de muritori de rînd, toți în agitație, ar fi existat o ordonare simplificată, pe unități vizuale și de acțiune, din care să rezulte seninătate, liniște, voie bună, desfătări superioare cu muzică, cînt, lectură, odihnă, plimbări într-o natură luxuriantă și bogată etc., ideea raiului ar fi fost mai aproape de aceea ce-o are lumea despre paradis. Ritmul de frămîntare și tumult s-ar fi potrivit mai degrabă unei compoziții ce-ar fi vrut să înfățișeze „judecata de apoi" cu oameni neliniștiți de incertitudinea soartei ce-i așteaptă în urma cîntăririi faptelor lor, sau unei lucrări ce ar fi vrut să înfățișeze „infernul" cu forfotă de chinuiți, nu însă pentru a reda imaginea fericirii paradisiace.

Simetria este și ea un fel de ritm însă rigid în care gruparea elementelor și repetarea lor este identică de-o parte și de alta față de un ax central. În unele cazuri simetria este cerută în mod imperios și constituie chiar o condiție a frumosului. Astfel, ne-ar impresiona neplăcut

dacă partea stîngă a corpului omenesc, văzut din față, nu și-ar repeta identic elementele și în partea dreaptă. De asemenea construcțiile arhitectonice ce n-ar ține seama de legile simetriei ne-ar părea neterminate, știrbite, urîte. În operele de artă însă, simetria excesivă este simțită drept început de monotonie și deci supărătoare. Sculpturile frontonului templului din Egina reprezintă lupta grecilor cu perșii. La mijloc, ca ax de simetrie, stă în picioare Palas Atena care privește încăierarea. La stînga ei și în imediată apropiere este un luptător în poziție de atac, iar în fața lui un vrăjmaș cu aceeași mișcare. În spațiul gol dintre ei se găsește culcat un luptător scos din luptă. Urmează, în descreșterea frontonului, un arcaș în genunchi, apoi un lăncier aplecat și, în sfîrșit, un rănit căzut la pămînt. Toate, figuri izolate și țepene în acțiuni independente. În partea dreaptă a zeiței aceleași figuri, aceleași atitudini care se repetă aidoma. Această simetrie riguroasă nu ne satisface. Cum se explică atitudinea noastră diferită ? Una față de simetria corpului omenesc și a construcțiilor arhitectonice și alta față de simetria din frontonul amintit.

Explicația sta în constanța sau neconstanța aspectului de simetrie. Poziția corpului omenesc este în continuă schimbare. Îl vedem din trei sferturi, în profil, în picioare, așezat, aplecat, răsucit, cu membrele dispuse neasemănător etc. Toate aceste variații de poziții și de aspect înlătură monotonia simetriei. Un edificiu nu-l vedem dintr-un singur punct. Deplasările noastre prin fața lui sau în jurul lui aduc de asemenea situații de varietate. Nu același lucru se petrece cu operele de artă care își mențin constant aspectul chiar dacă schimbăm locul de privire. În acest caz e necesar ca ordonarea simetrică să conțină în sine însăși elemente de variație. Pentru exemplificare tot sculpturile unui fronton de templu, al celui din Olimpia, ridicat cu vreo 15 ani mai tîrziu decît cel din Egina. Reprezintă lupta lapiților cu centaurii. Apollo se află în mijloc și conduce lupta înconjurat de Pirithos, regele lapit, și de Tezeu, eroul Aticei. Violența luptei este mai aprigă în apropierea zeului și se liniștește pe măsură ce liniile frontului se îngustează, ajungînd ca la margine să dăm de femei lapite stînd jos și privind im-



Frontonul de vest al templului din Olimpia. Gesturile și atitudinile variate ale persoanelor au transformat simetria riguroasă în echilibru.

pasibile mersul luptei, ca niște spectatoare la adăpost de primejdie. Compoziția este formată din grupuri-grupuri de luptători, așezați invers pe partea cealaltă. Grupurile nu sînt izolate ca la templul din Egina, ci se leagă prin colaborarea la acțiune, prin încrucișarea corpurilor, a brațelor, a draperiilor etc. Prin aceste întrepătrunderi, un grup se continuă cumva în celălalt. Pirithos și Tezeu sînt astfel așezați încît pot fi considerați ca făcînd totodată parte din grupul de luptă a unui centaur cu o lapită sau făcînd parte din anturajul lui Apollo. Fiecare grup își are corespondența lui de partea cealaltă a axei, însă nu identic ca atitudini și gesturi. Artistul, cu toate că nu se sustrage complet simetriei, pare mai degrabă urmărit de un sentiment de *echilibru* compozițional în care repetarea e însoțită de variații.

Simetria este echilibru, echilibrul însă e simetrie flexibilă și degajată.

Ordonarea piramidală a compozițiilor după sistemul frontoanelor grecești, a stăruit în artă multă vreme. Se așeza în mijloc personajul principal și în jurul lui se plasau, mai mult sau mai puțin simetric, celelalte figuri. Dar folosirea, timp îndelungat, a acestui unic sistem de ordonare, nu era de natură, cu toată varietatea de subiecte, să evite pînă la urmă monotonia compozițională. Din necesități de *altceva* susținute și de condițiile altor forme de spații disponibile, ca și de subiectul ales sau cerut, s-a trecut pe încetul la cele mai îndrăznețe și originale aranjări. Scena principală a putut fi concentrată sau răspîndită, așezată pe un plan din față sau mai din fundal, în mijloc, lateral sau chiar marginal etc. Cu aceste inovații simetria și echilibrul erau grav amenințate. Pentru men-

ținerea centrului de greutate, echilibrul a devenit contrabalansare. Unei figuri mari i s-a putut contrapune pentru contrabalansare mai multe figuri de dimensiuni mici și mai intens colorate etc. Prin echilibrare și contrabalansare, variația a devenit mai bogată iar unitatea compozițiilor mai ușor de asigurat.

Dacă monotonia stînjenește gustarea operei de artă apoi mersul înainte al artei este stînjenit de obișnuință. Atît monotonia cît și obișnuința sînt fenomene de repetare. Deosebirea dintre ele este că pe cînd monotonia are tendința dinamică de ieșire, de rupere cu dînsa, obișnuința are tendința pasivă de-a se menține. Obișnuința este o atitudine sufletească așezată la nivel de acceptare suportabilă fie că ne convine, fie că sîntem constrînși. Ea rezistă variațiilor și schimbărilor bruște pînă cînd acestea, impunîndu-se, sînt acceptate dînd naștere cu timpul unei noi obișnuințe.

Noutatea este necesară în artă căci aceleași forme de exprimare repetate ajung să devină plictisitoare și chiar ceea ce a fost cîndva trăsătură de geniu coboară cu timpul în rîndurile locurilor comune ce nu mai pun în vibrație sensibilitatea noastră.

Arta și treptele de cunoaștere

Imaginile obiective ale lumii exterioare receptate de ochi, adică de retină, sînt transmise prin nervul optic la creier, care ia cunoștință sub formă de *senzații* despre lumină, culoare, mărime, formă, adîncime și poziția obiectelor. (Senzația este cea mai simplă informație despre lume). Dar la creier, unde ajung informațiile vizuale, mai sosesc, concomitent sau succesiv, informații și de la alte organe de simțuri. Simțul olfactiv dă știri despre mirosul specific al unor corpuri ; simțul gustativ despre calitatea alimentelor ; simțul auditiv despre particularitatea sunetelor ; simțul muscular despre greutatea lucrurilor, despre gradul de oboseală și efort ; simțul tactil și de presiune despre netezimea lucrurilor și duritatea lor ; cel caloric comunică informații despre temperatura mediului etc.

Înregistrînd o senzație, fragment de realitate, creierul o unește cu celelalte senzații, venite prin alte simțuri, de la același obiect sau de la unul similar și din contopirea lor formează o imagine nouă cuprinzătoare și unitară despre obiectul respectiv. Această imagine clară și cu înțeles despre un lucru, formată din senzații prezente și trecute, este *percepția*. Consensul dintre senzații se manifestă colaborînd, controlîndu-se, verificîndu-se și chiar potențîndu-se reciproc. Deseori senzațiile vizuale, cele ce interesează artele plastice, se definesc mai bine folosindu-ne de terminologia specifică simțului gustativ, tactil, olfactiv, auditiv. Se spune despre coloritul unui tablou că este fad, dulce, suculent etc., termeni proprii simțului gustativ. Este de reținut că față de celelalte simțuri, cel gustativ oferă intense plăceri organice astfel că la analogia cu acest simț recurg plăcerile estetice cînd se spune de cineva că „gustă" operele de artă. Prin „om de gust" se înțelege unul care se pricepe să aleagă și să judece ce este frumos, cum se pricepe altul să aprecieze ce este bun și rafinat în domeniul gustativ. Se vorbește apoi de sistem de colorație aspru, catifelat, moale, solid sau dur referindu-se la calitățile simțului de contact. Poetul Al. Philippide își începe un vers în care o senzație vizuală e trecută în senzație olfactivă : „Miros de verde umed..." și în altă parte : „că i-a furat culoare-n miros nucii".

Foarte uzitată în pictură este împărțirea culorilor *în calde* (din care fac parte roșul, portocaliul, galbenul și verdele apropiat de galben) și *culori reci* (cărora aparțin verdele, albastrul și violetul ținut spre albastru).

Cercetările psihologice au dovedit că roșul produce o anumită iritare a sistemului nervos (la oameni și animale). Albastrul, dimpotrivă, produce efect de liniștire. Din punct de vedere fiziologic, durerea și întristarea îndelungată au ca urmare scăderea vitalității, întunecarea expresiei, ofilirea carnației cu aglomerare de verde și albastru în umbră. Viziunea bizantină de schivnicism creștin din tablourile lui El Greco (1548—1625) este menținută pe alocuri și de culori reci, în timp ce clocotul de voie bună, de sațietate și de viață debordantă din tablourile lui Rubens și Jordaëns sînt susținute în tonuri calde. Cred că deosebit de explicația fiziologică a împărțirii culorilor în calde și reci, ea este legată de natura excitan-

tului. Roşul, portocaliul şi galbenul sînt îndeobşte culorile sîngelui, focului, flăcării, soarelui etc : verdele, albastrul şi violetul sînt culorile întinderilor de apă, a frigului, umbrei, înserării etc. E firesc ca senzaţiile de culoare venite de la fenomene cu anumite însuşiri termice, să poarte în ele indicaţiile determinantelor, iar culorile să readucă, să provoace timbrul sufletesc încercat în faţa acestor determinante.

Cele mai bogate corespondenţe şi transferuri se săvîrşesc însă între senzaţiile vizuale şi cele auditive. Din poziţiile dominante ce le au în viaţa noastră intelectuală ele îşi încalcă domeniile. Liniile lor de demarcaţie se dizolvă, limitele lor se dislocă. În unele cazuri culoarea este simţită ca şi cum ar fi sunet, iar sunetul ca şi cum ar fi culoare.

Se vorbeşte în pictură de culori, de tonuri *ţipătoare* şi *stridente ;* de *tonuri înalte, joase, grave ;* de *culori intensive,* cînd sînt întrebuinţate aşa cum sînt scoase din tub şi cînd sînt puse să le sporească intensitatea prin raport cu culorile învecinate ; de *tonalitate,* cînd se fac referiri la atmosfera generală a unui tablou (veselă, sumbră etc) sau la predominanţa unei anumite colorаţii (verde, ruginie etc) ; de *acorduri* şi *disonanţe ; de game* (roz, gri, ocru etc.) vrînd prin asta să se indice frecvenţa nuanţelor formate din aceeaşi culoare, sau din culori aparţinînd aceleiaşi familii.

În faţa unor lucrări de C. Pissarro (1830—1903) sau de Claude Monet (1840—1826), ca mare variaţie şi abundenţă de tonuri şi nuanţe, nu găseşti altă expresie mai potrivită, care să traducă impresiile ce ţi le produc decît aceea de „armonie sau simfonie de culoare". Din arta mai veche, portretul Papei Inocenţiu al X-lea în jilţ, executat de pictorul spaniol Valásquez (1599—1660), este socotit de un estet drept „armonie în roşu major".

Pictorul englez Whistler a încercat să apropie pictura de muzică. Mai mult decît dezvoltarea unui subiect sau prezentarea unor forme, pe artist îl interesa armonia tonurilor, combinaţia culorilor. Culmea artei va fi atinsă atunci, susţinea Whistler, cînd publicul nu va cere istorisirea unei acţiuni, cînd nu vor fi nici figuri nici peisaje, ci numai fascinante pete de culoare. Chiar de la începutul carierei sale artistice el şi-a intitulat tabolurile întrebuinţînd termeni muzicali. Prima sa operă importantă, „Femeie în alb", este cunoscută şi sub denumirea de „Simfonie în alb nr. 1". Picturile şi le-a intitulat : „note", „armonii", „aranjamente", „variaţii", „simfonii", „fantezii" etc., în care predominau combinaţii de galben şi alb, roz şi gri, gri şi verde, brun şi galben-auriu etc. Cu toate concepţiile sale, ce prevesteau arta abstractă, Whistler a practicat, în producţia sa proprie, o artă deosebit de tradiţională şi de corectă din punct de vedere al formelor plastice. Ideea de muzicalitate ce a preconizat-o n-a rămas fără răsunet. A deschis drumul pe care a mers apoi Wassily Kandinsky (1866—1944), Paul Klee (1879—1940) şi alţii.

La rîndul lor, senzaţiile auditive se deghizează în cele vizuale. Se spune despre rolul Rozinei din Bărbierul de Sevilla că este al unei soprane de coloratură (vocea trebuie să alterneze repede şi cu uşurinţă între tonuri diferite). A fost o vreme cînd s-a vorbit cu dezinvoltură de aşa-numita „audiţie colorată". Pentru Arthur Rimbaud (1854—1891) care a identificat vocalele cu tonurile de culoare, A, era negru, E, alb ; I, roşu ; O, albastru ; U, verde. René Ghil (1862—1925), a simţit astfel coloraţia fonemelor. Pentru el : A este negru ; E, alb ; I, albastru ; O, roşu; U, galben. Înaintea lor, Théophile Gautier (1811—1872) a scris poezia „Simfonie în alb major".

La Kandinsky culorile se coordonau sunetelor şi invers. Lui, roşul ca cinabrul îi răsuna ca trompeta ; brunul ca un clopot abia auzibil. Subsumarea impresiei produsă de o senzaţie alteia din altă categorie de simţuri nu este rezultatul unui proces de judecată şi raţionament, ci se impune dintr-o dată sub imboldul stării afective ce o încercăm.

Latura afectivă prin care se trăieşte actul de cunoaştere a senzaţiei şi percepţiei poate fi „firavă", de-abia observată, dar poate fi şi de mare putere emotivă. Gradul de intensitate emoţională a senzaţiei şi percepţiei depinde de importanţa ce-o are „obiectul" pentru viaţa noastră, de sensibilitatea înnăscută, de starea sufletească în momentul receptării etc. Această latură afectivă se repercutează asupra senzaţiei însăşi nu numai prin aceea că îi dă o anumită coloratură, ci o fixează în memorie mai adînc sau mai la suprafaţă, o leagă de alte senzaţii etc.

Așa se face că actul de creație artistică nu este „o fotografiere" a realității, ci o interpretare a ei, o reflectare individuală. Sentimentele aleg și ordonează într-un anumit fel elementele pe care simțurile le culeg. Păstrează și accentuează unele părți, trec ușor peste altele sau le elimină.

În concluzie, opera de artă plastică este adesea prelungirea și exprimarea în afară a senzației și percepției sub imboldul afectivității. Exprimarea formelor și culorilor se poate face repede, fugitiv, în chip cu totul global și general. Acest fel de realizare poartă numele de *crochiu, schiță* sau *poșadă* (repartizarea schematică a primelor culori ce indică lumini și umbre sau locul tonurilor). Cînd exprimarea este mai adîncită (fie că e vorba doar de o parte a ei) se numește *studiu*. În sfîrșit, opera poate fi dusă pînă la limitele în care artistul crede că a exprimat întregul mesaj ce-l preocupă, aceasta fiind „lucrarea în formă definitivă".

Senzația stă la baza creației unor artiști ce nu lucrează decît după model, după natură, așa cum se procedează în arta impresionistă.

Cînd percepția unui lucru sau a unei scene complicate revine în minte fără să fie stimulată și trezită de vreo senzație directă, imaginea aceasta ia denumirea de *reprezentare*.

Și așa cum sînt artiști ai senzației și percepției, tot așa sînt și artiști ai reprezentării. Aceștia tratează subiectele în întregime din memorie. Ei au avantajul că nu întîmpină dificultăți în redarea persoanelor și grupelor în mișcare, căci mișcarea este partea dificilă pentru artiștii senzației. Un artist cu reprezentări precise a fost Pieter van Laer (c. 1592—1642), supranumit de italieni Bamboccio, pentru înfățișarea sa veselă și caraghioasă (francezii i-au spus Bamboche). A fost un pictor original și cel dintîi olandez care a contemplat, cu ochii artistului nordic, viața poporului italian așa cum se întîlnea în piețe, pe străzile orașului, la sate. A lucrat cîteodată, ca divertisment, și după natură, însă n-a avut neapărată nevoie s-o aibă în față, fiindcă puterea de reprezentare îi era așa de puternică, de fidelă și de conformă cu realitatea, încît scenele văzute în plimbările sale le putea reda cu ușurință și

exactitate din memorie, și în ce privește desenul și în ce privește culoarea. Pictura lui a dat naștere unui curent artistic, ce nu se poate trece cu vederea în evoluția artei din secolul al XVII-lea. După metoda sa de lucru au primit numele de „bamboșade" scenele din viața de toate zilele reprezentate în chip realist și cu vigoare, denumire care a durat mai mult de un secol pînă ce a fost înglobată în termenul de „pictură de gen".

În conștiința artiștilor se pot ivi și imagini ale unor lucruri, ale unor figuri, ale unor episoade pe care nu le-au perceput niciodată. Rafael (1483—1520) n-a văzut nicăieri, în realitate, ampla și grandioasa scenă a „Școlii din Atena", nici Géricault (1791—1824) nu a asistat la frămîntările, durerile și chinurile oamenilor de pe pluta rămasă în voia valurilor după naufragiul vasului „Pluta Meduzei". Ei au luat din experiența lor trecută fragmente de reprezentări, le-au întrunit apoi într-o altă ordine și astfel au compus imagini noi sugestive cu impresie de realitate încît cele înfățișate par că au existat așa cu adevărat.

Procesul de întrunire și legare la un loc a mai multor elemente disparate, percepute cîndva, astfel ca să formeze o imagine nouă, ce nu contrazice legile naturii, îl numim *imaginație*. Cînd însă combinarea elementelor contrazice legile firii, atunci ia denumirea de *fantezie*. Calul năzdrăvan din poveștile noastre sau unele din fantasticile tablouri ale pictorului olandez Heronim Bosch (1460?—1516) sînt de domeniul fanteziei. Trebuie însă subliniat că fantezia, oricît de uluitoare ar fi, nu creează absolut nici cel mai neînsemnat element nou. Nouă este numai împerecherea elementelor vechi.

În vorbirea de toate zilele nu sînt delimitări precise între imaginație și fantezie. Unei imaginații susținute, tumultuoase și debordante i se spune fantezie, iar unei fantezii ponderate și mai sărace i se spune imaginație. Contragerea lor într-o singură denumire fie de imaginație fie de fantezie este înlesnită de faptul că amîndouă iau naștere în același fel, din fărîmițarea reprezentărilor existente și gruparea fragmentelor într-o altă ordine decît cea dată de experiența vieții.

Opera ce ia naștere prin facultatea de-a imagina o realitate nouă se așază din punct de vedere a creației ar-

tistice pe plan superior, nu numai fiindcă are mai multe greutăţi de învins, ci fiindcă ea conţine şi posibilităţile artiştilor ce reproduc fără schimbare cele văzute, ca şi posibilităţile artiştilor ce lucrează avînd realitatea în faţa ochilor.

Trecînd la altă treaptă a cunoaşterii, acolo unde procesele de gîndire sînt stăpîne, dăm de *noţiune* ca element de bază în formarea judecăţilor şi raţionamentelor.

În noţiune sînt întrunite la un loc reprezentările obiectelor asemănătoare, prin înlăturarea diferenţelor ce le deosebesc păstrîndu-se însuşirile lor esenţiale şi comune din care se formează o categorie generalizată de lucruri, fără corespondent în realitatea obiectivă. Singurul corespondent al noţiunii este cuvîntul (casă, fabrică, muncitor, pom, drum, pădure etc). Cînd pronunţăm cuvîntul „casă" nu ne gîndim la toate notele particulare ale caselor cîte le-am cunoscut, de ţară sau de oraş, de lemn, cărămidă, piatră sau beton, cu ornamente sau fără, văruite sau zugrăvite, acoperite cu paie, stuf, carton, tablă sau ţiglă, mici sau mari, cu un etaj sau mai multe etc., ci înţelegem doar atît că este vorba de o construcţie cu ziduri şi acoperiş unde locuiesc oameni.

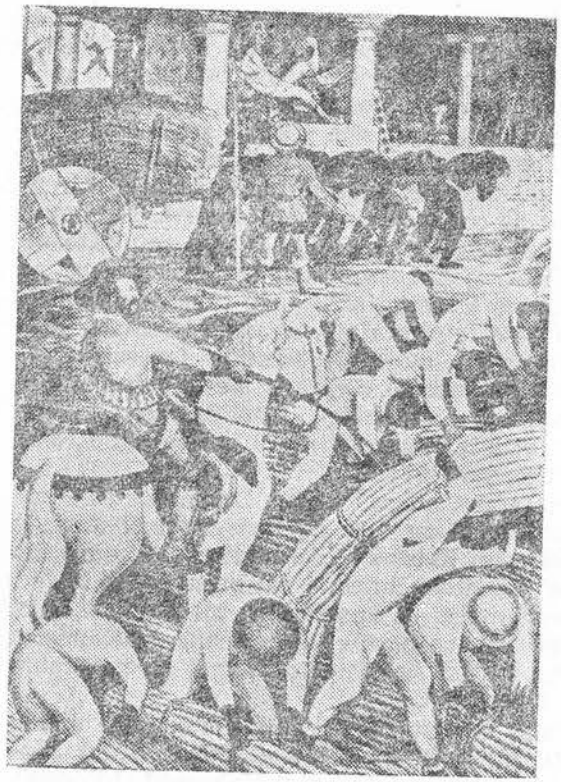
Sărăcind conţinutul de notele particulare ale fiecărui obiect ca să poată îngloba sub aceeaşi denumire toate lucrurile de categorie similară, noţiunile trec de la concreteţa percepţiilor şi reprezentărilor individuale ca să ajungă să aibă caracter generalizat şi abstractizat. Or, artele plastice prin însăşi definiţia lor redau lucruri concrete şi nu abstracte. S-a crezut tot timpul că pentru a face artă trebuie coborît de la noţiune la unul din obiectele particulare din cuprinsul ei, deci de la general la particular, de la abstract la concret, pînă a apărut concepţia artei abstracte care a arătat că şi noţiunea poate fi redată în artă. În pictură şi sculptură se poate înfăţişa, bunăoară, un anumit cocoş în toate detaliile, dar se poate de asemenea executa şi un cocoş în general, reprezentînd specia respectivă, cum a făcut-o Brâncuşi reducîndu-l la o formă esenţializată şi definitorie constînd dintr-o formă triunghiulară înălţată oblic ce vrea să sugereze semeţia, cu o latură dinţată ce duce gîndul la elementul esenţial creasta.

Deosebit de noţiunile ce cuprind fenomene materiale, există o a doua categorie de noţiuni care indică însuşiri, valorificări, relaţii, raporturi etc., toate cu caracter pur abstract cum sînt : libertate, pace, iubire, înfrăţire, plăcere, exploatare, sclavie, ură etc. Dintre acestea cele ce denumesc stări afective ca : mînie, furie, ură, frică, groază, naivitate, şiretenie, bucurie, îngîmfare, întristare, durere etc. sînt mai uşor de convertit în opere de artă. Ele pot fi exprimate prin „expresiile emoţionale" corespunzătoare. Este ştiut că orice emoţie, sentiment sau pasiune ce ne stăpîneşte nu rămîne ermetic închisă, în interiorul conştiinţei noastre, ci iese la suprafaţă, se exteriorizează prin expresia feţei (mimică), mişcările mîinilor (gesturi), atitudini corporale (pantomimă) cărora li s-a dat denumirea generică de „expresii emoţionale". Prin redarea „expresiei emoţionale" artistul materializează starea sufletească de care e stăpînit personajul său.

În renumitul tablou „Cina" al lui Leonardo da Vinci variatele stări sufleteşti de care au fost cuprinşi ucenicii la auzul cuvintelor lui Hristos : „Amin zic vouă, unul din voi mă va vinde" se citesc limpede din gesturile ce le fac. În modul de prezentare al apostolilor nu lipseşte nici mimica, nici atitudinile corporale ale fiecăruia, însă artistul a pus accentul pe gesturi ca mijloc principal de exprimare a frămîntărilor interioare.

În alt mod sînt exprimate stările sufleteşti ale oamenilor din tabloul lui I. Repin (1844—1930) intitulat „Zaporojenii scriind o scrisoare sultanului Mohamed al IV-lea". Pisarul scrie ce i se dictează de către una din căpetenii. Ceilalţi stau împrejur, ascultă, se uită şi intervin. Deodată unul aruncă o vorbă de duh. Toţi, cu mici excepţii, izbucnesc în rîs. Lumea asta, variată ca îmbrăcăminte, atitudine, înfăţişare, vîrstă, este cuprinsă contagios de bună dispoziţie. Găsim aici exprimată veselia de la surîsul abia schiţat şi pînă la rîsul clocotitor. Dăm peste surîs stăpînit, surîs şiret, surîs satisfacţie, apoi rîs normal, rîs prostesc, rîs în hohote şi din toată inima, rîs exploziv cu aruncarea căciulii în sus sau cu trîntirea unui pumn zdravăn în spatele vecinului. Nu lipsesc fireşte din tablou gesturi şi atitudini, însă accentul cade pe mimică.

Transpunerea în plan concret a celorlalte noţiuni abstracte ce nu sînt strîns legate de un corelat fiziologic, e



Diego Rivera. **Recoltatul trestiei de zahăr.**

mai anevoioasă de făcut. Artistul trebuie să compună scene din care să reiasă cu ușurință ideea ce vrea s-o pună în evidență. În această operă artistul are la îndemînă două posibilități : sau să întrunească într-un tot unitar elemente luate din realitate ca în acel tablou al pictorului mexican Diego Rivera (1886—1957), unde acesta a intenționat să scoată în relief ideea exploatării crude și inumane și pentru aceasta a recurs la o scenă ce reprezintă „Recoltatul trestiei de zahăr" cu oameni munciți, paznici răi, exploatatori nemiloși, totul cum nu se poate mai bine spus, mai complet și mai revoltător ; sau să se

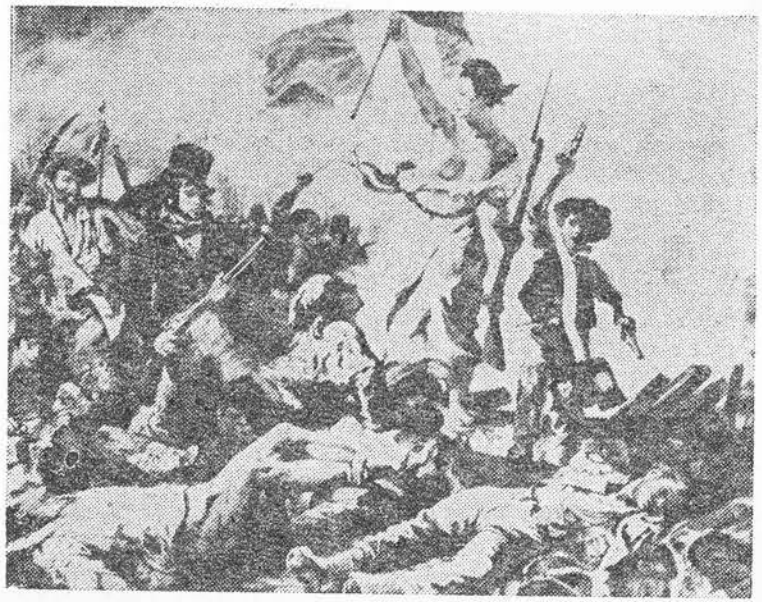
folosească de analogii echivalente și transmutări prin utilizarea *figurilor de stil.*

De cîtăva vreme se vorbește și în artele plastice de *metaforă,* luată cu înțeles general de stil figurat, de „prezentare a ceva prin altceva". Acest înțeles cuprinzător trece dincolo de ceea ce este metafora ca figură de stil pentru sine, de comparație abreviată, de găsire a unui echivalent cu mai mare putere evocatoare și emoțională. Metafora cu înțeles restrîns este la largul ei în literatură și mai puțin în pictură. În banala expresie : „pe bolta neagră e răsfirată puzderia diamantelor ce-și tremură strălucirile", atît pentru artist, cît și pentru cititor este evidentă înlocuirea cerului de noapte cu bolta neagră, ideea de numeros cu noțiunea de puzderie și imaginea stelelor cu cea a diamantelor strălucitoare. În pictură însă, dacă artistul înlocuiește culoarea albastră a cerului, cu roșu, verdele lanului cu galbenul, verzuiul apei cu violetul etc, schimbările acestea sînt evidente numai pentru dînsul. Pentru spectator ele nu apar ca schimbări, ci ca o viziune personală a artistului. Și, cu toate astea, se poate recunoaște și în pictură că sîntem în plin domeniu al metaforei cînd formele realizării sînt înlocuite cu semne ca în unele tablouri de artă abstractă sau cînd într-un tablou sau panou decorativ ne dăm seama că artistul a sacrificat realitatea și folosește un colorit arbitrar cu care urmărește efecte de noutate și armonie ca să încînte și să placă ochilor. În artele plastice se folosește metafora cu sens larg de „prezentare a ceva prin altceva". În cadrul ei întîlnim totuși unele diferențieri purtînd denumiri ca : *personificare, simbol, alegorie* etc.

Pentru materializarea unei idei abstracte se recurge la personificare. „Primăvara" cu frumusețea și gingășia ei, „Toamna" cu belșugul ei sînt personificate prin cîte o femeie încărcată cu flori sau purtînd roade ale pămîntului.

Într-o scenă de luptă pe baricadele Parisului din 1830, pictorul E. Delacroix a introdus, central, în tabloul său un chip de femeie care trage după sine mulțimea răsculată. Ea reprezintă libertatea. Într-o mînă ține arma iar în alta drapelul. Tabloul este intitulat „Libertatea călăuzind poporul".

Femeia din tablou *personifică* libertatea sau *simbolizează libertatea.* Același lucru se poate spune despre sta-



E. Delacroix. **Libertatea călăuzind poporul.** Utilizarea simbolului pentru redarea unei idei abstracte.

tuile lui Michelangelo de pe mormîntul familiei Medici de la San Lorenzo din Florența. Ele personifică, simbolizează „Aurora", „Amurgul", „Ziua" și „Noaptea", ba se spune chiar că sînt o prezentare alegorică a scurgerii timpului.

Dacă uneori personificarea poate fi considerată drept simbolizare, asta nu înseamnă identificare și eliminare. Îi rămîn simbolului destule situații în care personificarea nu-și găsește loc.

Pentru ca zeii vechilor greci să fie recunoscuți cu atributiile și însușirile ce le aveau erau însoțiți de simboluri. Zeus avea sceptru (semnul conducerii), ținea în mînă un mănunchi de fulgere (semnul puterii necruțătoare), era întovărășit de un vultur (semn al scrutării agere și-a regalității). Atena avea scut (semn că era apărătoarea orașului), era însoțită de o bufniță (semnul înțelepciunii care străpunge întunericul neștiinței). Există și simboluri independente. Lira simbolizează muzica, masca tragică și comică

simbolizează teatrul, floarea de crin este luată drept semnul purității, nevinovăției. Ideea păcii este concretizată printr-un porumbel.

Mai greu este de făcut deosebire între simbol și alegorie fiindcă dicționarele și enciclopediile dau definiții aproape identice și astfel nu se poate distinge nuanța diferențelor dintre ele. Încercăm precizări pornind de la exemple.

În expunerile de mai sus, privitoare la simbol, s-a arătat că transpunerea plastică a unei idei abstracte se face printr-o ființă omenească, un animal, o pasăre, o plantă sau un obiect. În alegorie accentul se pune numai pe elementul uman și adesea pentru materializarea ideii abstracte se recurge la mai multe simboluri.

În tabloul alegoric „Deșteptarea României" de Gheorghe Tattarescu (1820-1894), România e simbolizată printr-o femeie. Ea este trezită din somn de un înger, mesager simbolic al destinului, care îi ridică de pe ochi vălul (alt simbol) care, ținînd-o în întuneric, a împiedicat-o să vadă viitorul.

În a doua jumătate a secolului trecut, sculptorul realist francez J. Dalou (1838—1902) a conceput, în Belgia, unde a fost exilat pentru convingerile sale socialiste și revoluționare, lucrarea de mare actualitate, atunci ca și azi, intitulată „Înfrățirea popoarelor". Concepția artistului era că pacea dorită și mult visată de omenire, nu se poate instala pe pămînt decît dacă între popoare se stabilește un spirit de egalitate, de iubire și de încredere, înlăturîndu-se deosebirile de popoare mici și mari, de popoare slabe și puternice ; dacă se renunță la armele de ucidere și se purcede la o dezarmare totală. Aceste adevăruri, artistul le-a concretizat așezînd în centrul basoreliefului un bărbat tînăr și altul matur, unul simbolizînd țările mici și slabe, iar celălalt țările mari și puternice. Amîndoi se îmbrățișează cu cordialitate. La picioarele lor sînt arme aruncate și părăsite de oameni în semn că de-acum înainte renunță la luptă. Un vlăjgan puternic le face inutile rupîndu-le în genunchi. O femeie cu un copil în brațe împiedică alt copil, care se pleacă să culeagă de jos arme ucigătoare pentru ca în neștiința lui să se joace cu ele. Plutind pe nori, trei zeițe — întrupînd poate abundența, iubirea și înțelepciu-

nea — coboară spre pămînt. Una din ele a şi apucat în braţe, ca să ridice în înalturi, grămada de stindarde strînse şi oferite de popoare în semn că renunţă la neînţelegeri. În jur, bătrîni, tineri şi copii se bucură de marea înfăptuire a omenirii ajunsă la grad înalt de cumînţenie. Lucrarea este executată după concepţia neoclasică a timpului, cu largă întrebuinţare a nudului. Îmbrăcămintea sumară şi nedefinită a personajelor principale situează acţiunea în universalitate, dincolo de un anumit spaţiu şi un anumit timp.

Claritatea concepţiei şi-a execuţiei uşurează interpretarea simbolurilor şi însuşirea mesajului umanitar.

Operaţia de materializare, în opera de artă, a unei idei abstracte este un act de creaţie, ce nu se cristalizează dintr-o dată. În mod obişnuit compoziţia are nevoie de gestaţie ca să se înfiripeze, de tatonări, de insistări şi reveniri pînă să se clarifice şi să îmbrace ultima formă. Încercările de limpezire şi învăluire a ideii se fac prin aşa-numitele *schiţe de compoziţie* executate numai în desen sau şi în culoare. Dintre încercările compoziţionale, schiţa găsită că este cea mai nimerită să fie dusă mai departe e transportată pe pînză, pe carton sau pe suprafaţa zidului. Dacă în timpul lucrului, în vederea execuţiei definitive artistul dă de greutăţi pe care nu le poate rezolva cu imaginaţia şi memoria sa atunci nu-i rămîne decît să se întoarcă la senzaţii şi percepţii făcînd separat *studii* de amănunt după model viu pe care îl aşază în poziţia cerută de lucrare.

Prin categorisirea artiştilor în artişti ai senzaţiei şi percepţiei, ai reprezentării şi imaginaţiei, potrivit treptelor de cunoaştere, n-am vrea să se creadă că peste tot dăm de tipuri tranşante şi distincte. De multe ori sînt numai prevalenţe, nu exclusivităţi. Aşa, la noi, printre alţii, N.N. Tonitza (1886—1940) a pictat flori, peisaje, unele compoziţii, nuduri, portrete de oameni şi mai ales de copii. A lucrat mult după natură. Ar putea fi, deci, socotit că este un pictor al senzaţiei. Dar peisajele sale nu erau terminate la faţa locului, ci în atelier. Erau reluate după cîtăva vreme. Compara realizarea locurilor şi impresiilor trăite cu reprezentările sale şi dacă n-o găsea în concordanţă îi aducea modificări, o simplifica şi îndeosebi îi da accente de culori rare, care, în repezeala lucrului, nu-i căzuse atunci sub pensulă. Mărturie stau desenele satirice publicate în revista „Arta" din Iaşi ca acelea îndreptate contra lăcomiei exploatatorilor. Lucrările sale grafice, rod al imaginaţiei, culminează cu masacrele muncitorilor toate izvorîte din revolta unui suflet nemulţumit cu organizarea socială veche, a unui suflet dornic de vremuri mai bune pe care însă nu le-a mai apucat.

Capitolul III

EXPRIMAREA VIZIUNII

1. MIJLOACE

Lumina : Sursă și finalitate

Lumina este fenomenul ce face vizibilă lumea înconjurătoare. Ea generează culorile și după cantitatea ce o conține le poate modifica în înălțime spre alb, iar în profunzime spre negru. Tot ea scoate în relief formele.

Clasificări obișnuite împart lumina în naturală (soare, lună) și artificială (bec electric, lampă, lumînare etc), în lumină *directă*, cea care vine de-a dreptul de la corpurile ce o produc, și *indirectă*, cînd provine prin intermediul unui obiect ce o transmite prin reflectare după ce a primit-o el. Totdeauna lumina reflectată este mai puțin intensă decît cea directă (excepție face oglinda) și o a doua caracteristică a ei este că pe lîngă lumină este transportată și culoarea corpului reflectant. Aceste transporturi de culoare aruncate pe alte obiecte le numim *reflexe*.

Lumina, indiferent de sursă, este mai darnică cu părțile proeminente ale corpurilor, cu cele ce-i ies în întîmpinare, în timp ce părțile adîncite sau dosite strîng umbră. Trecerea de la zona luminată la cea umbrită o face de obicei o zonă intermediară de *semiumbre ;* această zonă se reduce cu cît contrastul dintre partea luminată și cea umbrită este mai puternic, putînd fi chiar suprimată în cazul corpurilor colțuroase cu suprafețele delimitate unghiular.

În aer liber, chiar umbrele puternice nu sînt compacte, ci transparente din cauza luminii existente în atmosferă prin reflectare, căci razele soarelui căzînd pe pămînt sînt aruncate în atmosferă sub același unghi de incidență cu care au căzut pe sol. Cum solul și ce se află pe el prezintă extrem de variate poziții și înclinații, înseamnă că razele

reflectate sînt aruncate în toate direcțiile. Ele se întretaie și se țes într-un păienjeniș de lumini albe și colorate ce cuprind corpurile pe toate laturile, implicit cele umbrite atenuîndu-le întunecimea. Cînd în aer sînt vapori de apă se mai adaugă la luminozitatea atmosferei și jocul refracțiilor care îi măresc intensitatea.

Cînd pe cer sînt nori, aceștia împiedică pătrunderea razelor de soare, le temperează strălucirea, așezînd îndulcit lumină pe lucruri. Contrastele se micșorează. Zona de semiumbre se mărește. Corpurile devin mai puțin reliefate. Ele nu se mai rup tranșant, de celelalte corpuri. Lumina tamisată (încețoșată) leagă lucrurile între ele și le dă unitate. Atmosfera își modifică luminozitatea, în mod firesc, cînd în aer este ceață, cînd plouă, cînd verdele cîmpului și pomilor se ofilește toamna, cînd pămîntul este acoperit de zăpadă, etc.

Dar și fără să intervină elemente noi, luminozitatea își schimbă aspectul în timpul zilei în funcție de poziția pămîntului față de soare. Alta este atmosfera dimineața și seara cînd razele sînt trimise paralel cu pămîntul, alta cînd soarele se ridică sau coboară și căderea razelor este oblică și alta cînd razele lui sînt aproape perpendiculare.

În natură, în „plein-air", atmosfera este în continuă schimbare și surprinderea acestei schimbări a fost problema urmărită de pictura impresionistă. A fost nevoie de-o tehnică rapidă ca tabloul să fie terminat înainte ca aspectul unui „moment" să fie înlocuit de altul.

Pentru pictura ce se execută migălit și înaintează cu încetul, lucrul în natură nu-i potrivit. Acestei picturi îi sînt necesare condiții de lumină invariabile. I le oferă atelierul, construit în așa fel încît să capteze lumina venită de la nord, adică lumina reflectată a atmosferei, nu cea de la sud venită direct de la soare. Atelierele sînt prevăzute cu ferestre laterale, dar și cu ferestre așezate sub tavan sau în tavan pentru ca lumina să cadă oblic cu înclinație asemănătoare celei radiată de soare. Lumina care vine dintr-o parte (oblică) produce cele mai convenabile umbre pentru a reliefa formele. Ea a fost folosită cu predilecție de pictori și se întîlnește aproape în toate creațiile artistice.

Lumina din față alungă umbrele spre marginea contururilor și aplatizează formele. Lucrarea picturală care fo-

loseşte această repartizare de lumină şi umbră capătă caracter *decorativ*. Cînd lumina vine din spate imprimă umbre adînci şi compacte, face din forme *siluete* aproape monocrome, mai ales în atelier, unde nu există abundenţa reflexelor şi luminozitatea din natură care să atenueze compactitatea umbrelor.

Perdelele albe şi negre, gri-albăstrui şi brune de la ferestrele atelierelor modifică după necesităţi lumina interiorului, asigurînd fie luminozitate suficientă, fie reducînd-o pînă aproape de întuneric, fie împuţinînd la cîteva fascicole pătrunderea razelor în încăpere. Lumina zilei, strecurată molcom prin deschizături mici ca şi cea artificială filtrată prin depărtare, se aşază „blond", auriu sau roşcat pe fragmente de îmbrăcăminte, pe unele figuri ale scenei, desprinzîndu-le din atmosfera întunecată, pentru a lăsa să se vadă expresii, gesturi sau simple efecte strălucitoare. În acest fel — cu predominanţă de umbră transparentă asupra luminii — şi-a realizat opera marele Rembrandt (1606—1669).

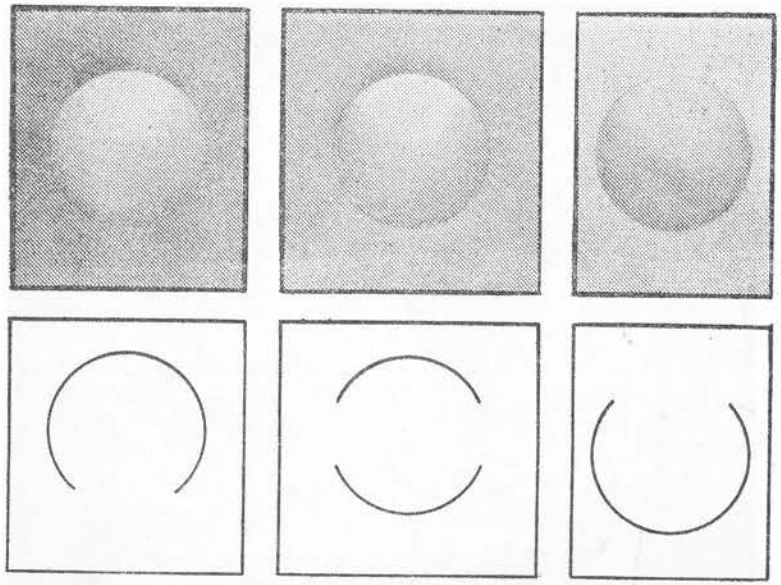
Pictorul francez Eugène Carrière (1849—1906) a mers mai departe. El a adoptat o manieră de lucru cu puţine pete confuze de lumină, toate într-un întuneric profund încît abia se ghiceşte figura umană. Nu a reuşit însă, prin aceasta, să lase o operă durabilă. Îl amintim nu ca pe un exemplu de valoare, ci pentru a arăta cît de departe poate merge prevalenţa obscurului în pictură. Cu mult înainte, pictorul italian M. Caravaggio (c. 1573—1610) şi-a fixat cu preferinţă teme cu efecte dramatice, realizate din contraste puternice de lumini crude şi umbre cavernoase, aproape fără semiumbre ca şi cum un proiector ar fi smuls reliefurile din tenebre. Scenele au fost executate în imediata apropiere a sursei de lumină artificială sau lîngă fereastră, pe unde pătrund intens razele solare în încăperea întunecată. Acest fel de a lucra, care a adus la o nouă viziune a clarobscurului faţă de cel moderat al Renaşterii, a fost însuşit de elevii săi, spaniolul G. Ribera (c. 1588—1652), francezul Valentin de Boulougne (1591—1634) etc.

Într-un frumos tablou, cu mase de culoare simplificate şi solide, a pictorului francez Dumesnil de La Tour (c. 1593—1652), intitulat „Naşterea" (interpretare profană

Dumesnil de La Tour. **Naşterea.** Tablou cu contraste puternice de lumini şi umbre.

cu multă naturaleţă), lumina e aşezată în interiorul grupului. Femeia din primul plan, văzută în profil, ţine în mîna stîngă lumînarea aprinsă pe care n-o vedem fiindcă este apărată de palma mîinii drepte. „Ofticoasa lumînare" îi luminează pieptul, gîtul şi partea de jos a feţei, scaldă bogat capul copilului adormit şi culcat în poală, se întinde pe hainele şi faţa plecată grijuliu a mamei din planul doi, iar mîna care abate lumina rămîne ca o siluetă în umbră.

Cînd lumina se găseşte sus, deasupra capetelor, toate umbrele (de la ochi, nas, gură, bărbie etc) se alungesc mult în jos. Figurile capătă înfăţişarea unor apariţii misterioase. Cînd lumina este îndreptată de jos în sus, ea luminează figurile aşa cum nu ne este dat să le vedem în mod obişnuit. Ele ne apar descinse dintr-o lume de fantasme bizare. În cunoscutul tablou al lui F. Goya (1746—1828) „Execuţia



Aceeași sferă luminată de sus, proiectată pe fonduri diferite se confundă parțial cu fondul în fiecare caz, conturul ei apărînd de forme rotunde necomplete.

prin împușcare din 3 mai 1808" condamnații din fața pușlor îndreptate asupra lor sînt cuprinși de groază. Sentimentul acesta este scos în evidență de expresia fețelor, de gesturile disperate ale oamenilor și, mai ales, de lumina aruncată „desfigurant", de jos în sus, pe fețele cîtorva, de un felinar așezat pe pămînt.

Relieful se realizează din jocul duplex al luminii și umbrei al clarului și al obscurului. Uneori cu mai multă lumină și mai puțină umbră, alteori cu lumini și umbre în măsură egală și în sfîrșit cu mai multă umbră și mai puțină lumină. Acest mijloc de-a impune formele, volumul și relieful se numește în artele plastice *clarobscur*. Clarobscurul se obține în desen cu valori de alb și negru iar în pictură, cu culori degradate în sus spre luminos și în jos spre întunecat. Clarobscurul face, deci, parte integrantă deopotrivă din execuția desenului, și din colorație.

Desenul

Desenul marchează limita corpurilor în spațiu, fiind linia de separare a unui corp de alt corp, a unui corp colorat de fondul de altă culoare pe care se proiectează.

În natură sînt relativ puține corpuri absolut plate cu aspect de numai două dimensiuni, așezate pe fond de exact aceeași culoare, ca să nu li se distingă conturul. În general sînt tridimensionale și prin relieful lor rezistă, în mod obișnuit, contopirii cu mediul în care se găsesc, nu însă totdeauna pe toată întinderea. Există uneori puncte de coincidență între planul prim și cel din spatele lui. O sferă așezată sub lumină venită de sus, prezintă, începînd de la partea luminată din vîrf, semiumbre crescînde pînă ajung, în partea de dedesubt, la umbră intensă. Așezată pe rînd pe fond închis, pe fond deschis și pe fond gri se constată că pe fond întunecat partea umbrită a sferei se contopește cu fondul, iar pe fond deschis contopirea sferei cu fondul se face pe porțiunea luminată. În ambele cazuri linia vizibilă de despărțire dintre sferă și fond se prezintă ca un cerc necomplet. Pe fond gri, partea luminată a sferei apare mai puțin luminoasă decît la sfera proiectată pe fond închis, totuși se degajează destul de puternic în virtutea legii contrastului ; partea umbrită se detașează de asemeni de fondul gri, și în virtutea aceleiași legi, fondul apare mai deschis în regiunea umbrită a sferei în timp ce părțile intermediare, locurile unde domnește semiumbra, se contopesc cu fondul de aceeași valoare. În acest caz linia vizibilă de despărțire a sferei de fond se prezintă ca două arcuri nelegate între ele. Întăriri de umbre și lumini, confundări de plane, știrbirea liniei de contur au loc și în proiectarea, în aceleași condițiuni, a cilindrului sau a conului.

Artistul, care ar vrea să rămînă cu totul credincios naturii, ar trebui să prezinte sfera mutilată și fragmentată. Nici un artist însă nu va desena conturul sferei ca o potcoavă sau ca două bucăți de circumferință despărțite între ele, cu toate că apar astfel ochilor ; o va reprezenta ca un cerc întreg completînd ceea ce nu se vede, pentru a se face înțeles că se referă la un corp rotund. Linia de contur n-o va reda uniform și sec ca o construcție geome-

Două profiluri. Primul este executat cu linie continuă subțiată în părțile luminate și îngroșată unde este umbră ; celălalt cu linii întrerupte menținîndu-se mai ales acele ce indică umbră.

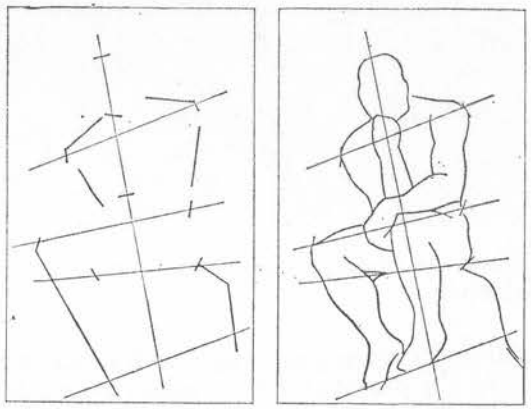
trică, de aceeași grosime, făcută cu compasul, ci liber și cu inflexiuni expresive, mai subțire unde este lumina și mai întărită în părțile umbrite. Tot astfel se procedează și cu redarea formelor mai complicate. Profilul unui chip omenesc, luminat de sus, poate fi înfățișat cu linii subțiri în părțile luminate și cu linii îngroșate în părțile umbrite. Un astfel de desen variat sugerează mai bine relieful decît cel realizat cu un singur fel de linie. El este conform cu legea de expansiune a luminii și culorilor luminoase în virtutea căreia ele au tendința de-a se întinde, de-a subția și de-a estompa marginile întunecate cu care se învecinează.

În alte cazuri sînt suprimate liniile subțiri și menținute mai mult cele groase care indică umbră. Rezultă, astfel, un desen întrerupt și dinamic care lasă privitorului cîmp de colaborare cu artistul. Privitorul își imaginează fără greș trăsăturile ce lipsesc cînd persoana îi este cunoscută, și le completează cu aproximație și cum îi place cînd nu o cunoaște.

Sînt și alte feluri de-a trage linii de contur, dar înainte de-a ne referi la cîteva din ele să ne oprim asupra celui mai indicat procedeu de-a porni execuția unui desen. Copiii și începătorii au tendința să deseneze analitic, să pornească de la părți către întreg. Cînd desenează un cap, pornesc de la ochi. După ce i-au desenat (căutînd să se-

mene cu modelul în ce privește forma și proporțiile) trec la executarea nasului ghidîndu-se după „reperele" ochilor. Vin după aceea, la rînd, gura, urechile și la urmă se trage linia ovalului. Dacă din această asamblare rezultă nepotriviri — și-ar fi de mirare să nu fie — încep verificările, retușările, ștersăturile, modificările și odată cu dînsele nemulțumirile, lipsa de încredere, descurajările. Cu acest sistem de viziune și de lucru pe porțiuni mici, greu se poate duce o lucrare la bun sfîrșit. De multe ori nepotrivirile sînt atît de mari și de ireparabile, încît varianta trebuie abandonată și lucrarea reîncepută.

E necesar ca procedeul să fie inversat. Oricît de grele ar fi începuturile, e necesar să se pornească de la forma generală, de la ansamblu către amănunt, nu numai pentru a avea o bază solidă și sigură în mersul lucrului, ci și pentru a nu pierde din vedere rezultatul final către care trebuie să se tindă. Frumosul nu stă în părți izolate și independente, ci în totalitatea acestora de natură să ofere unitate. Fie că se execută un cap sau o figură întreagă, se indică mai întîi axele de direcție și de înclinație, se sta-



Două faze ale aceleiași lucrări ce vrea să deseneze statuia „Gînditorul" de A. Rodin. În prima fază sînt trasate axele principale de direcție și însemnate reperele de proporții ; iar în a doua s-a trecut la schițarea formei generale.

Desen de Ingres cu linii lungi, sigure, precise, elegante.

bilesc în mare proporţiile, avînd grijă ca *punerea în pagină* (în pînză) să fie efectuată în aşa fel încît lucrarea să aibă de jur împrejur spaţiu suficient şi proporţionat. O plasare a lucrării într-un colţ sau spre una din laturi, lasă prea mult gol în alte părţi, deplasînd centrul de greutate, ceea ce aduce prejudicii echilibrului.

După stabilirea direcţiilor şi proporţiilor printr-un grafism geometric, se marchează cu linii subţiri forma gene-

Desen de P. Cézanne în care forma este căutată cu linii multiple, alăturate şi suprapuse.

rală şi aproximativă. În cadrul acestei construcţii schematice se fixează detaliile şi se continuă construcţia treptat, cu toate părţile deodată sau succesiv bucată cu bucată.

Pentru ochiul încă neformat şi cu memoria vizuală neexersată, trasarea liniilor se execută cu timiditate purtîndu-se continuu ochii de la motiv la direcţia de urmat pe hîrtie. Mişcarea creionului se face prin liniuţe scurte legate între ele sau printr-o mişcare neîntreruptă de îna-

intare cu întoarceri înapoi. Greşelile se şterg şi se reia linia de la partea rămasă bună. După ce linia astfel condusă este gata, se şterge uşor, şi deasupra urmei, abia vizibile, se trage linia definitivă. Se obişnuieşte de asemenea, ca linia a doua sigură să se aşeze apăsat peste prima linie tatonată fără ca aceasta să mai fie ştearsă. În jurul liniei definitive rămîn neregularităţi slabe ca un fel de umbre.

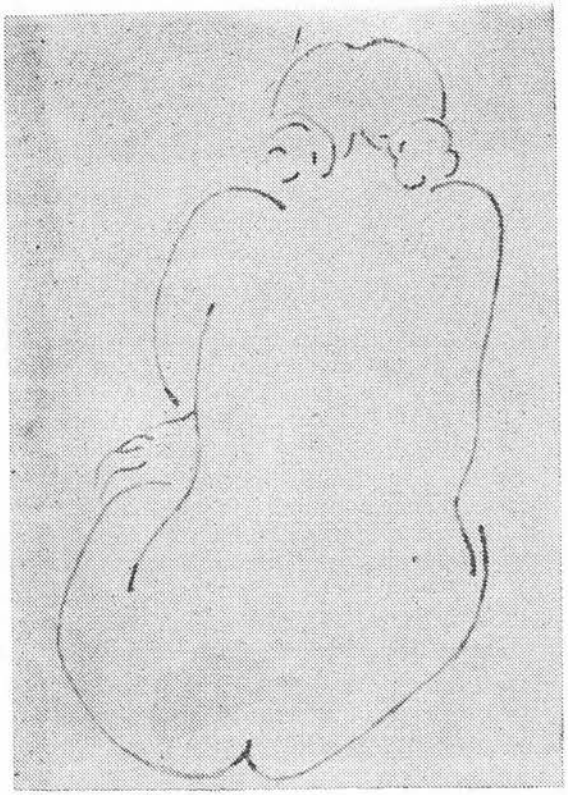
După exerciţii îndelungate, ochiul intuieşte uşor formele, memorează direcţiile, mîna devine stăpînă pe mişcări şi trasează cu îndemînare, viguros sau delicat, linii sigure şi precise. Pe Ingres (1780—1867) de pildă, l-a interesat conturul mai mult decît volumul. La el puritatea siluetei a dominat autoritatea volumului.

Exerciţiul permite apoi să se renunţe la construcţia desenului în etape (cu axe, direcţii şi măsurători) ca să se treacă direct la execuţie, adică la construcţie spontană fără orientări şi pregătiri anterioare. Iată de pildă un desen de Cézanne (1839—1906) : observăm că, fie că mişcarea mîinii nu a găsit totdeauna trăsătura justă, fie că s-au urmărit efecte pitoreşti, fie că tuşele felului său de a picta au influenţat liniile desenului ; ele s-au aşezat tumultuos, unele peste altele şi unele alături de altele, fără a se întrerupe lucrul şi-a opera ştersături. Temperamentul şi tensiunea sufletească ale artistului au fost lăsate în voie, s-au prăvălit pe pînză neîmpiedicate.

De la acest fel de desen este dată posibilitatea ca trăsăturile să se depărteze şi mai mult, să apuce alte direcţii ca să adune interpretări curioase cu păinjeniş de linii şi încîlceală de mesaj.

La capătul opus modului de exprimare prin conglomerat şi pletoră din linii se aşază desenul curgător care, pornind dintr-un punct, mîngîie conturul unei forme în toată lungimea ei, putînd ajunge dintr-o întinsoare la locul de plecare. Pictorul Henri Matisse s-a folosit de acest mijloc de „caligrafiere" a desenului, însă ca să evite aspectul de siluetă decupată a întrerupt uneori conturul lung, făcînd în cuprinsul lui unităţi mai mici de linii unduioase şi decorative.

De asemenea, la capătul opus exprimării artistice printr-un desen încărcat, se aşază ostentativ de simplu desenul



Henri Matisse. **Desen**

contras care, eliminînd detalii şi accidente de prisos, menţine cu limpezime numai ceea ce este de importanţă strict necesară. Prin graiul acestor linii simplificate, condensate pînă la sinteză şi esenţă, a vorbit „Pasărea în spaţiu" a sculptorului C. Brâncuşi care prin luciul formei ei alungite, datorat zborului într-un lung şir de ani, semnifică elanul şi viteza păsării în zbor.

Ocupîndu-ne de desenarea formelor spaţiale prin linii ne-am oprit la cîteva din ele. Nu pot fi amintite toate, aproape fiecare artist îşi are felul său propriu de-a desena, ca şi modul de a scrie. Totul este în funcţie de de-

prindere, de viziune, de temperament, de sentiment, de unde și infinitatea de posibilități de interpretare a formelor prin desen. Astfel, Degas (1834—1917) — punînd accentul pe variațiile aportului personal — repeta mereu aforismul : „Desenul nu este forma, este maniera de a vedea forma".

Desenul realizat numai din linii sugerează suficient de pregnant forma corpurilor, însă impresia palpabilă de volum nu e dată decît prin asociație cu clarobscurul care *modelează* formele. Lumina (clarul) indică proeminențele iar umbra (obscurul) rotunjimile și adîncimile. Situația este analoagă cu cea din sculptură. Atunci cînd în lucrarea sculpturală valorile de lumină și umbră de pe modelaj se identifică în expresie cu acelea ale modelului înseamnă, în mod implicit, că și relieful lor este asemănător. Cînd într-un desen valorile de lumină și umbră ajung să se asemene cu acelea ale corpului din natură pe care îl înfățișează, înseamnă că ele au modelat cu fidelitate formele reale ale volumului.

Dacă artistul are viziune sculpturală desenul lui va urmări mai mult problemele de relief. Dacă viziunea lui este picturală, interesul se va îndrepta asupra valorilor și nuanțelor. În căutarea efectelor pitorești și-a exprimării stărilor sufletești, desenul poate fi dus pînă acolo încît să capete caracter *flu*, cum se spune cu alt termen unei lucrări executate moale, vag, cu neprecizarea contururilor și planelor, și pînă la cele în care vigoarea poate stinge un grad de mare duritate.

Un desen corect și destul de incisiv, folosind semiumbre și umbre puține este cel intitulat „Studiu" de Camil Ressu (1880—1962).

Uneori desenele și sculpturile au pretenția că pot reda și culoarea ; neîndoios că o sferă de culoare albă apare în desen altfel decît una vopsită verde. După felul valorilor și al modelării se poate cunoaște dacă figura înfățișată în desen sau în sculptură are ochi negri, căprui, verzi sau albaștri. Recunoașterea se face după gradul de luminozitate ce-l au elementele respective și numai cînd în natură varietatea lor de colorație este redusă la puține posibilități. O umbră deschisă a irisului arată că ochii sînt albaștri,

C. Ressu. **Studiu.** Desen incisiv folosind semiumbre și umbre puține.

o umbrire puțin mai închisă că sînt verzi, alta și mai închisă că ochii sînt căprui și închisă de tot că sînt negri. Identificarea se face cu ușurință fiindcă alte posibilități de colorație ale irisului nu există. Tot după aceleași criterii se poate preciza și culoarea părului sau a pielii. Acolo însă unde posibilitățile sînt numeroase, culoarea nu

mai poate fi recunoscută după gradul de luminozitate a semiumbrelor și umbrelor. Unei haine nu i se poate determina culoarea ce o are, fiindcă aceleiași valori îi corespunde și roșu și verde și oliv și albastru și gri și violet etc.

Desenul nu poate avea deci pretenția să redea culoarea corpurilor din natură decît în chip cu totul limitat. Rolul lui este să pună în valoare forma prin linii și să indice relieful prin valori de lumină și umbră.

Coloritul

După formă, culoarea este al doilea aspect al lucrurilor. Atunci cînd a început să aibă mai multă însemnătate în pictură și să capete oarecare independență, între culoare și desen s-au ivit contradicții. Desenul simțea că acolo unde se așază culoarea, dispare linia, iar culoarea nu se simțea liberă alături de desenul încărcat cu tendință de a o conduce și domina.

Desenul învinuia culoarea reproșîndu-i că reprezintă pasagerul, că prinde ceea ce este în veșnică schimbare ; cît despre el, se socotea că reprezintă lucrurile în ce au ele mai permanent, fiindcă se înalță peste ce este trecător, izolează forma și relieful de toate posibilitățile de lumină în care pot fi puse și păstrează numai ceea ce se dovedește inalterabil. Ingres, bunăoară, susținea că desenul „cuprinde trei sferturi și jumătate din ceea ce conține pictura" și că „un lucru bine desenat este totdeauna și destul de bine pictat. Nu poți da exemplu — continua artistul — unui mare desenator, care n-a găsit culoarea care să convină exact desenului său".

Culoarea la rîndul ei era convinsă că desenul este element intelectual, abstract și că în tendința lui de-a generaliza se depărtează de lumea concretului, a imediatului. Desenul prezintă însemnele științifice ce se învață, mai greu sau mai ușor, de către oricine, în timp ce ea, culoarea, este farmec și încîntare cerută, impusă, găsită de suflet, într-un cuvînt un dar al sufletului ca muzica și poezia. Velásquez era de părere că „culoarea nu este supusă preceptelor infailibile ale desenului". Cît de mult

era simțită ca necesitate, emanație nelegiferată și spontană a sensibilității o confirmă cu trei secole mai tîrziu cuvintele lui N. Grigorescu : „sentimentul colorează, nu pensula". Așezîndu-se de partea privitorului, Matisse era convins că, în condițiile de încordare a vieții moderne, culoarea este „un calmant cerebral, un alinător" de nevroze, de aceea virtuțile coloristice ale picturii sînt mai căutate și mai gustate astăzi decît altădată.

Prin așezarea exclusivă pe una din poziții se nesocotește obiectivitatea. Nu numai desenul este condus de legi, de reguli, de exercițiu și de obișnuință, ci și culoarea. Pictura, de la romantism și pînă astăzi, e plină de reguli și de rețete. Oricît de mult ar părea unora că desenul izvorăște din rațiune, el nu este în nici un caz lipsit de valoare emoțională. Linia și forma se gustă ca și culoarea. Sinuozitatea, contursiunea sau simplitatea unei trăsături, a unei linii bine găsite și accentuate sau a unei forme prezentată expresiv dau satisfacții ca și petele de culoare rară și surprinzătoare.

De altfel, desenul — din clipa cînd a adoptat valorile de lumină și umbră în interesul reliefului — a încetat să mai fie formă permanentă și a trecut de partea culorii, deci de partea a ceea ce este pasager. Desenul în clarobscur nu-i decît un fel de a colora, de a picta în alb și negru. În clarobscur se întîlnește linia cu culoarea, desenul cu pictura. Desenul și culoarea sînt, ambele, mijloace de exprimare plastică topite în căldura aceluiași foc creator. În confesiile sale, privitoare la artă, Șt. Luchian, precursor, la noi, al coloriștilor, manifestă admirație pentru desen și-l lega de suflet ca și culoarea : „Să știi să desenezi... Cîți știu la noi să deseneze ?... Și poți să desenezi bine, să ai culoare cît de frumoasă, dacă nu pui simțire, nu iese nimic".

Pînă și la un colorist ca H. Matisse, desenul apare ca factor conducător, așa cum reiese din scrisoarea adresată în 1948 conservatorului secției de pictură a muzeului din Philadelphia : „Cred că studiul naturii prin desen este absolut esențial. Dacă desenul pornește din spirit și culoarea din simțuri, trebuie desenat pentru a cultiva spiritul și de-a fi în stare să conducă culoarea pe căile spiritului".

Renașterea a fost permanent preocupată de problema echilibrului dintre desen și culoare. Un perfect echilibru a fost însă greu de menținut între ele. La pictorii florentini a precumpănit desenul fără să fie nesocotită culoarea, la venețieni s-a evidențiat culoarea, fără să se treacă cu ușurință peste desen.

Tițian (1490—1576), Veronese, Rubens, Velásquez, Rembrandt, Delacroix sînt doar cîteva nume de mari coloriști, în epoci cînd desenul își păstra toată importanța.

Chestiunea nu este de-a căuta cu tot dinadinsul, pretutindeni și totdeauna echilibrul, de-a doza riguros, în părți egale, desenul și culoarea, ci de-a nu disprețui valoarea celeilalte și de-a nu respinge aportul ce-l pot aduce împreună, pentru producerea efectului.

*

Istoricește, culoarea a intrat în artă mai tîrziu. În antichitate a fost considerată atribut al formei și deci al desenului servind la împodobirea și nu la însuflețirea lui. Artistul umplea spațiul dintre linii cu o singură *tentă* [1].

Cînd s-a început și modelarea formelor ea s-a făcut în felul desenului. S-au executat, pentru decorarea interioarelor, picturi cu o singură culoare în alb și negru, în brun sau albastru imitînd basoreliefuri. Cu ajutorul albului s-au obținut nuanțe deschise pentru părțile luminate, și cu negru pentru nuanțele închise, necesare semiumbrelor și umbrelor. Pictura aceasta monocromatică, cu *tenta modelată*, a primit numele de *camaieu*.

Cu toată modelarea, pictura în camaieu a sfîrșit prin a produce insatisfacție prin monotonia datorată repetării aceleiași culori la toate personajele ori elementele decorației. Nevoia de variație a cerut diferențiere, a cerut ca fiecare personaj sau element să se deosebească de altul nu numai prin formă ci și prin culoare diferită. Cu fiecare din

[1] Prin *tentă* se înțelege culoarea omogenă preparată să fie întinsă pe pînză sau așternută deja pe pînză. Se spune că e *tentă generală* cînd e așternută pe o suprafață mai mare, cuprinde cu alte cuvinte tot spațiul rezervat unei unice culori. Tentei ce nu prezintă nici cea mai mică variație care să-i schimbe impresia că este omogenă și plană i se spune *tentă plată*. Tenta plată care primește puține inflexiuni de lumini și umbre este o *tentă decorativă*.

culori s-a procedat însă ca în sistemul picturii în camaieu. Acest fel de-a colora a dăinuit multă vreme.

Draparea frumoasă, adaptată formelor anatomice, care să satisfacă simțul estetic al privitorului a constituit deopotrivă grija compozițională a desenatorilor, a gravorilor, a pictorilor și a sculptorilor. Nu s-a putut declara o lucrare frumoasă fără ca aceasta să nu beneficieze de o aranjare iscusită a căderii faldurilor.

S-au ivit și cazuri cînd o tentă plată nu era în situația de-a fi modelată și atunci artiștii, ca să-i înfrîngă monotonia, au trebuit să recurgă la alte mijloace. În lucrarea sa „Grammaire des arts du dessin", teoreticianul și istoricul de artă Charles Blanc (1813—1882) explica detaliat una din modalități : „Orientalii, excelenți coloriști, cînd au de acoperit o suprafață în aceeași culoare n-o lasă fără vibrație. Așază ton pe ton, albastru pe albastru, galben pe galben, roșu pe roșu. Variind-o cu nuanțe mai închise și mai deschise obțin efecte plăcute pe stofe, pe covoare sau pe vaze"... „O culoare intensivă o nuanțează prin ea însăși pentru a o face mai intensă, pentru a produce acea vibrație fără de care culoarea este tot așa de insuportabilă pentru ochi cum este, în aceleași condițiuni, sunetul nevariat pentru urechi".

Schimbarea tentei cu nuanțe de același ton sau chiar și de tonuri puțin diferite, fără ca prin aceasta să se modifice tonalitatea și unitatea ei, P. Cézanne a numit-o *modulație*. Termenul s-a încetățenit în pictură. Astfel pentru obținerea reliefului culoarea se modelează, iar tenta plată pentru a o feri de monotonie se modulează.

Tot modulație se numește procedeul de a înscrie pe o tentă plată arabescuri și motive florale. Aceasta explică preferința de altădată în pictură pentru țesăturile de brocart la veșmintele unde erau cute paralele și monotone, unde erau cute puține sau nu erau de loc. De modulație se poate vorbi și atunci cînd peste o tentă uscată se așază o alta proaspătă, în strat subțire. Noua culoare realizată prezintă optic aspecte din amîndouă, deci aspect variat. În sfîrșit, aceeași tentă capătă vibrație cînd este așezată în tușe orientate în diferite sensuri. De pildă fondul omogen albastru verzui și cel galben ale tablourilor cu „Floarea Soarelui" de Van Gogh se prezintă sub aspect variat pentru că sînt modulate de jocul tușelor.

*

Prin *tușă* se înțelege acțiunea de mînuire a pensulei sau al altui obiect pentru a așeza culoarea pe pînză. Tușa poate fi liniștită, ezitantă, fermă, nervoasă, violentă, intempestivă etc. Dar prin tușă se mai înțelege și rezultatul acestei acțiuni, adică urma lăsată pe pînză de pensulă sau de alt obiect întrebuințat în acest scop. În acest de-al doilea caz, tușa poate fi mai îngustă sau mai lată, după dimensiunea pensulei, mai scurtă sau mai lungă, mai subțire sau mai pastuoasă, după cantitatea de culoare cu care a fost încărcată. Tușei lungi i se mai spune și *trăsătură de pensulă*. Cînd la analizarea unei lucrări se constată că într-un anumit loc „ar mai fi trebuit o tușă de culoare", nu ne gîndim la acțiunea ce trebuia făcută, ci că acolo lipsește o suprafață mică de culoare, fie pentru evidențierea unui efect, fie pentru a lega două culori abrupte.

Tușa fiind cea mai mică suprafață colorată nu se poate diviza, deoarece pensula nu poate trasa dintr-o dată două urme distincte. Se poate diviza tonul sau tenta pentru că pensula, pentru producerea lor, aduce de fiecare dată un fragment variat. (Credem că mai corect ar fi să se spună *divizarea tonului* sau *divizarea tentei* și nu divizarea tușei).

Întinderea culorilor se face așadar prin tușe. În pictura veche tușele se pierdeau unele în altele printr-o muncă migălită astfel ca trecerea să se facă pe nesimțite. În pictura aceea lustruită și „linsă" nu se putea încorpora ușor, în suprafața unei tente, nuanțe numeroase de culori diferite. În pictura ce a urmat romantismului tușele se așază distinct. Cînd sînt unele lîngă altele se numesc *tușe juxtapuse,* cînd se pun unele peste altele se numesc *tușe suprapuse*. Prin plasarea tușelor în diverse sensuri, Van Gogh a putut modula cu ele tenta uniformă a cercurilor și fondurilor.

Pictura în pete, în tușe distincte, nu este inovația exclusivă a pictorilor impresioniști. Ea a fost practicată și de artiștii picturii „linse" cînd executau *studii* pregătitoare, sau făceau eboșe, ca să stabilească prin trăsături largi și întrerupte locul umbrelor și luminilor în tablou, sau ce culoare trebuie să aibă elementele din compoziție în vederea armoniei ansamblului. Era deci numai o metodă de lucru pregătitoare. Velásquez, El Greco, Frans Hals (c. 1580—1666), Chardin (1699—1779), Goya și-au îngăduit chiar ca, în unele lucrări finite, să păstreze pe alocuri tușe largi, independente, nefuzionate cu cele alăturate. Dar maniera aceasta era rar întrebuințată și nu era bine privită. Și-au putut-o permite, cu rezerve de altfel, numai artiștii cu renume.

Pictorii impresioniști însă au adoptat-o ca unică manieră de a lucra, i-au dat amploare și au încetățenit-o în toate realizările lor. Puse în slujba unei colorații bogate, tușele distincte au rămas de-atunci pentru artiști o metodă de lucru preferată.

*

Fiecare corp, însuflețit sau nu, posedă culoarea lui proprie, specifică și constantă (morcovul e portocaliu, tomata roșie, castravetele verde, lămîia galbenă). Această culoare este însă văzută în nuanță mai deschisă sau mai închisă în medii variate de lumină. Prin *culoare locală* se înțelege culoarea specifică a corpului așa cum apare ochiului în mediul de lumină în care se găsește. Aici culoarea locală suferă inerente modificări datorită reliefului ce-l are corpul respectiv. Cum s-a arătat în altă parte, proeminențele de relief primesc lumină mai multă și culoarea locală devine în acea regiune mai deschisă, iar în partea retrasă, unde s-a adunat umbră, culoarea locală devine întunecată pentru ochiul spectatorului.

La un corp rotund din spațiu culoarea lui locală specifică se află între partea luminată și începutul semiumbrelor. Referindu-se la acest corp ținem să atragem atenția că pot fi observate cinci zone : partea luminată, culoarea locală, semiumbra, umbra și reflexele venite de la suportul pe care șade și de la corpurile învecinate.

*

Dacă partea luminată, culoarea locală, semiumbra și umbra sînt cele ce reliefează și individualizează corpurile în pictură, *reflexele* sînt cele ce fac unirea lor, le leagă unele de altele. De aceea Delacroix susținea că nu trebuie să înspăimînte pe pictori întrebuințarea de culori vii care, prin violența lor, au tendință de independență și izolare, fiindcă prin întrebuințarea reflexelor pot fi readuse să colaboreze împreună la unitatea tabloului.

Mijloc mai sigur de domolire a violenței culorilor vii este scăderea luminii, înlăturîndu-se contrastele. Pentru a

ajunge la efectul de unitate, prin lumină potolită, N. Poussin decreta autoritar : „Nici o culoare prea aprinsă căci este antiistoric. Adoptați mai bine griul decît culoarea vie".

Legarea culorilor între ele prin apropierea valorilor, datorită slăbirii luminii, a cunoscut un grad avansat de unificare în arta lui Rembrandt. În maniera sa obișnuită de a lucra, lumina este copleșită și supusă de tonalitatea brun-roșcată a întunericului, în care se scufundă și se pierde docil și discret independența tonurilor. Toată gama culorilor se îndreaptă și se acordă acestei tonalități generale.

Drumul către arta lui Rembrandt a fost deschis de Leonardo da Vinci. Unii sînt dispuși să creadă că vălul de semiumbre și efectul de contopire și estompare a culorilor din opera acestuia s-ar datora nerezistenței culorilor și în special negrului de bitum, întrebuințat de artist, care alterîndu-se a tras după sine modificarea tonurilor cu care a intrat în combinație. Rezultatul de interpătrundere al culorilor ar fi urmarea unui simplu accident. Degradarea produsă de timp s-a adăugat și-a întărit și mai mult pictura sa în „sfumato", unde tonurile și nuanțele n-au delimitări precise. Acest „sfumato" patronat de tonuri închise, care de secole face farmecul Giocondei, nu este întîmplare și accident, ci realizare conștient dirijată de artist.

Despre operele destinate să trăiască, Delacroix a notat în jurnalul său : „Vai de tabloul care nu sugerează nimic peste ce spune ! Meritul unei opere stă în nedefinitul ei, în ceea ce scapă preciziei". Numai dincolo de ele se deschide paradisul sensurilor multiple, al înălțărilor și entuziasmelor nedezmințite. Tabloul „Mona Lisa del Giocondo" poartă în el darul înaltei elevații.

Cu vreo 60 de ani mai tîrziu pictorul francez François Clouet (c. 1475 — c. 1541) a executat portretul *Elisabetei de Austria*, regina Franței. Lucrarea este desenată și colorată cu multă gingășie și finețe. Păcătuiește însă prin preciziile ce nu spun nimic și prin insistențele de prisos. Nimic nu este neglijat : firele de păr, perlele, lucrătura și montura bijuteriilor, forma și împletitura dantelelor, complicația îmbrăcămintei ornamentale etc. toate tratate în mod egal, fără nici un accent, fără nici o ierarhizare. Atenția se împrăștie în amănuntele neelocvente ale iscusitului meșter curtean, care a „lucrat" pe gustul stăpînilor o figură

Leonardo da Vinci. **Gioconda.** Colorit integrat în tonalitatea generală a ansamblului care concentrează atenția privitorului asupra atitudinii și expresiei.

frumoasă, redusă la poză și exterior luxos. Mîna dreaptă așezată peste cealaltă, ca la Gioconda, după care se va fi inspirat, vădește prețiozitate, grație forțată.

Cu altă concepție și cu alte mijloace este conceput portretul Giocondei. Un voal transparent, abia sesizabil, îi

François Clouet. **Elisabeta de Austria.**
Tratarea insistentă şi în mod egal a tuturor amănuntelor dispersează atenţia privitorului.

acoperă părul cu vagi lumini şi ondulaţii în revărsarea lui întunecată pe umeri. Haina, care îi modelează bustul, poartă ornamentaţii tăinuite şi pliuri de discretă existenţă. Singure, mînecile îmbrăcămintei, de-un roşu închis şi foarte potolit, dezvăluie pliuri îngrămădite, ce se desprind din tonalitatea brună a coloraţiei dominante ca să facă

trecerea spre culoarea mîinilor, aşezate una peste alta cu naturaleţe. Întreaga atitudine poartă o demnitate majestuoasă, adecvată tendinţelor şi preocupărilor Renaşterii de-a înălţa şi umaniza omul. Rezolvarea prin „sfumato" a acestui mod de coloraţie, înglobat în masa de tonalitate brună, pune în evidenţă carnaţia mîinilor, a pieptului şi-a feţei expresive cu privirea aceea scrutătoare şi blajină în orbite neumbrite de sprîncene, cu zîmbetul acela grav şi imperceptibil, plin de mister. Viaţa interioară, nedeslușită în întregime din privire şi din zîmbet, o bănuim bogată, imaginaţia face presupuneri şi caută dezlegări, stabilind prin aceasta o colaborare cu artistul prin faptul că a indicat ceva doar fără să precizeze detaliile.

*

La unitate cromatică se ajunge nu numai prin scăderea luminii, ci şi prin impalidarea lor în lumină crescută. Întrebuinţarea culorilor suave poate fi socotit unificator într-atît că nu se opun unele altora şi se armonizează mai uşor, însă nu poate fi vorba de o unitate în sensul adunării atenţiei către un focar, către un centru optic.

Realizarea acestei unităţi e posibilă chiar şi în cazul culorilor vii atunci cînd ele se supun unei singure *tonalităţi generale,* unei culori *dominante.* Fixarea dominantei este primul pas în organizarea unei compoziţii. Delacroix îşi aranja paleta cu combinaţiile de tonuri ce şi le propunea să le utilizeze în vederea dominantei.

Dominanta poate consta dintr-o tonalitate generală, pe baza unei singure culori aptă să dea tonul întregii compoziţii, mai adesea însă dominanta constă din armonia unei perechi de tonuri, fie că acestea sînt complementare, fie că sînt alese pe gustul artistului.

E posibil ca într-o lucrare să existe şi trei dominante. O interesantă rezolvare de menţinere a lor în echilibru pentru a da operei unitate cromatică îl constituie tabloul lui Francisco Goya intitulat „Carol al IV-lea cu familia". Tabloul este compus din trei grupuri distincte. În mijloc şi puţin retrasă înapoi se găseşte sluta regină spaniolă cu privirea obraznică şi dominatoare care, în pofida descompunerii datorată bătrîneţii, etalează o poză de cochetărie dezgustătoare. E îmbrăcată strălucitor într-o rochie galbenă cu alb şi face grup c-o fată pe care o ţine pe după

gît și un copil pe care îl ține de mînă. În dreapta tabloului stă regele, rotofei, cu fața turtită — semănînd cu vărul său regele Ludovic al XVI-lea al Franței — înzorzonat ca o sorcovă cu fireturi și decorații. Face grup cu alte 4 persoane. În acest grup se găsesc tonuri de violet și carmin. Dominantă este culoarea roșie a hainei regelui și cea a infantelui Don Francisco. În stînga, alt grup, format din 4 persoane, în spatele cărora e așezat, în umbră, autorul tabloului așezat în fața unei pînze. Grupul e dominat de culoarea albastru deschis a hainei lui Ferdinand, prințul Asturiilor. Ca luminozitate, zona de strălucire este a galbenului, urmată de cea a albastrului deschis și abia la urmă vine roșul. Roșul însă se impune prin cantitate, prin masa lui de culoare, fiindcă și regele și infantele sînt îmbrăcați aproape la fel. Astfel centrul de gravitate se deplasează de la regină spre partea dreaptă, unde se găsește regele. Mai bine-zis sînt două centre, unul de lumină, altul de culoare. Deși cele 3 culori fundamentale convin ochilor (fiindcă din ele rezultă lumina) între ele nu s-ar fi stabilit o unitate optică, mai ales că sînt așezate la distanță iar spațiile goale dintre grupe le separă și mai mult, dacă n-ar fi intervenit intuiția și măiestria artistului. Pentru a uni toate aceste părți prin raport la galbenul din centru, pictorul a așezat cu înțelegere nuanțe de albastru în partea cu culori calde și nuanțe de roșu în partea culorilor reci, formînd astfel unități optice mai mici care sînt prinse însă de ochi dintr-o dată și integrate ansamblului.

2. DOMENII DE CREAȚIE, GENURI ȘI SPECII

Criterii de împărțire

Inițial, arta a fost inspirată de natură și a pornit de la imitarea naturii. A fost figurativă timp de secole și milenii chiar și atunci cînd imaginația oamenilor a purtat-o pe căi emblematice. Abia la începutul secolului al XX-lea s-au ivit concepții nonfigurative, de orientare a artei spre abstract, fără contingențe cu formele concrete ale lumii reale. Lucrurile n-au durat. Voga nonfiguratismului pictural și sculptural a scăzut, menținîndu-se în mai largă măsură în artele aplicate și decorative.

Din nesfîrșita varietate de motive, oferite de natură, *omul* a fost obiectivul principal al preocupărilor artistice, după ce în faza de început a omenirii, cînd vînătoarea constituia ocupația de căpetenie, *animalele* au fost acelea ce au fost reprezentate mai des. Interesului pentru figura umană i-a urmat *peisajul* în care trăiește și *lucrurile* ce-l înconjoară.

Aceste patru categorii de motive au dat naștere la genuri și specii în pictură și sculptură toate cuprinse în tabloul sinoptic de mai jos :

Lucruri	*Peisaj*	*Animale*	*Om*
— *Natură moartă* — *Flori* — *Interioare*	— *Marine* — *Peisaj* (cîmpenesc rural, urban, industrial) Peisaj cu animale Peisaj cu oameni	— *Păsări* și animale (domestice și sălbatice)	— *Portret* (individual și colectiv) — *Nud* — *Pictură istorică* (cu scene mitologice religioase, istorice, războinice) — *Pictură de gen* cu scene din viața de toate zilele

Aceste genuri și specii își au posibilitățile și problemele lor ce se cuvin măcar sumar cunoscute.

Natura moartă

Nicăieri în alte genuri, artistul nu este mai liber să-și aleagă motivele cum dorește și cîte dorește, aici fiindu-i îngăduite toate experiențele. Își poate alege obiecte cu culori gingașe sau puternice, obiecte de o singură culoare sau mai multe, obiecte mate sau lucioase care își aruncă reciproc reflexe mai multe sau mai puține, așezate în lumină stinsă sau exaltată, moale sau crudă, de zi sau de noapte, caldă sau rece etc. Problema de căpetenie este însă aceea a compoziției, a aranjării, a ordonării, a grupării elementelor pentru a produce efectul scontat, întrucît nu

toate aranjările posibile satisfac deopotrivă ochiul și sufletul. Nu sînt, astfel, de acceptat aranjările prea simetrice, aliniate, cele răzlețe ce nu stabilesc între obiecte nici un fel de legătură, cele îngrămădite și înghesuite, încît lucrurile se acoperă și devin, în parte, de prisos.

Aranjarea intuitivă sau deliberată a compoziției urmărește realizarea unei lucrări cît mai armonioase cu respectarea aspectului de *naturalețe*. Principiul naturaleței cere ca tablourile cu naturi moarte să conțină obiecte care, în mod normal, se găsesc împreună.

Nu ne satisfac lucrările în care aranjamentul e prea căutat, silit, fals, ostentativ, redarea într-un singur tablou a unor obiecte ca : ghete vechi, murdare și scîlciate, înconjurate de scrumbii, vioară, pîine, sticlă de vin etc.

Dintre artiștii mai vechi, pe lîngă numeroșii *pictori* flamanzi și olandezi, ce au dat strălucire genului, trebuie menționat pictorul francez Chardin. El s-a dedat cu pasiune acestor modeste subiecte pe care le-a compus cu înțelegere și le-a redat cu dragoste și măiestrie. A ridicat la mare artă un gen socotit de însemnătate minoră.

În pictura mai nouă, natura moartă (statică) este aproape tot atît de frecventă ca și peisajul. Și nu este artist care să fi rezistat chemării ei, fiindcă nicăieri în altă parte artistul nu se poate mișca mai nestingherit în compunerea subiectelor, în întrebuințarea mijloacelor de exprimare și în dovedirea talentului.

La noi nu pot fi amintiți toți aceia care au pictat flori și natură moartă. Numărul lor este prea mare. Sînt de amintit, dintr-un lung șir de slujitori ai pensulei, Șt. Luchian în ce privește florile, Gh. Petrașcu, Th. Pallady, H. Catargi, Al. Ciucurencu (în ce privește natura moartă propriu-zisă).

Peisajul

Dragostea omului pentru natură, întărită de ideile și efluviile sentimentale ale romantismului, a făcut să crească imens interesul pentru peisaj. În adevăr, peisajul este acela ce domină întreaga istorie a picturii din secolul al XIX-lea.

O orientare spre genul peisagistic mai avusese loc cu două secole în urmă în Olanda, în condițiile specifice de atunci și de acolo.

Alături de pictura de gen, apare în secolul al XVII-lea pleiada marilor peisagiști în frunte cu Van Goyen (1596—1666), Jacob Ruysdael (1628—1682), Vermeer van Delft (1632—1675), Hobbema Meindert (1638—1709) etc. Direcția peisagistică imprimată în Olanda a rămas însă circumscrisă la teritoriul ei. N-a avut putere să iradieze. În Europa dăinuia puternic tradiția clasică a genului istoric, unde peisajul avea rol secundar și această tradiție nu se lăsa ușor dislocată. Apoi privirile tuturor erau îndreptate spre Roma, căci Roma era, în acea vreme, centrul artistic al lumii plastice. În Roma de-atunci trăia pictorul francez N. Poussin, ilustrul reprezentant al artei clasice tradiționale. Peisajele din tablourile lui, chiar cînd arareori ocupă un loc preponderent, nu se sprijină pe realitate. Sînt *compuse* din elemente împrumutate unei închipuite naturi grecești și romane, organizate ca decor pentru figuri și tratate în felul figurilor. Tablourile aduc a reverie mitologică, în care oameni și locuri sînt legați inseparabil laolaltă. Concepția peisajului clasic a fost menținută cu sfințenie în *Academiile de belle-arte* europene pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea, în ciuda prefacerilor sociale și mutațiilor survenite în sensibilitatea privitorilor din acest secol.

Preferințele pînă tîrziu pentru peisajul clasic le găsim în mărturisirile lui I. Repin, în ale sale „Amintiri dragi". Prezentînd direcțiunii Academiei din Petrograd, unde era elev, compoziția sa : „Diogene spărgînd cupa la vederea tînărului care bea apă la izvor din pumni", a fost dojenit de Bruni, rectorul Academiei, fiindcă „tufele sînt prea naturale, prea banale... și pietrele la fel"... „într-o lucrare istorică nu merge de loc". Repin a fost sfătuit să renunțe la atitudinea sa de frondă și iconoclastie, să se ducă la Ermitaj să studieze cu atenție piesele lui Poussin și după aceea să refacă lucrarea. Și aceasta se întîmpla prin 1865—1866, două secole după moartea pictorului francez.

La autoritatea artistică a lui Poussin s-a adăugat încă un artist, tot francez (conviețuitori, la Roma), prieten al acestuia, influențat de el, și care i-a supraviețuit. Este vorba de renumitul Claude Lorrain (1600—1682). Arta lui

se deosebește totuși de cea a lui Poussin prin accentul pus pe peisaj cu trecerea ființelor pe plan auxiliar, subordonat. Și la Lorrain peisajul e compus, dar la elementele imaginate se adaugă cele din realitățile întîlnite în împrejurimile Romei. Ceea ce le-a adus admirația unanimă, prelungită pînă tîrziu, nu se datorește teraselor invadate de ierburi și flori, coloanelor și arcadelor, copacilor înalți și seculari, chioșcurilor, turnurilor și clădirilor somptuoase amintitoare de alte vremi, ci sentimentul de feerie al spațiilor întinse, pierdute, cu degradări de tonuri pînă în depărtările orizontului, luminii blînde și irizate a soarelui în preajmă de apus însîngerat sau a celui ascuns după nori trandafirii înainte de a răsări. Nu a fost pictor pînă la apariția impresionismului care să nu învețe de la Lorrain descompunerea cromatică a suprafețelor, luminate din abundență de soare. Timp de două secole tendințele diferite ale peisagiștilor i-au recunoscut măiestria și s-au lăsat furați de farmecul viziunii sale. De la el au pornit neasemuitele aspecte ale naturii pe care le găsim în tablourile lui Antoine Watteau (1684—1721), peisajele de agitată compunere ale preromanticului Joseph Vernet (1714—1789), arta dintr-o anumită perioadă a pictorului englez Joseph Mallord William Turner (1775—1851), poezia peisajelor la Jean-Baptiste, Camille Corot (1796—1875) etc.

Inspirația lui Corot pornește firește de la natură, dar ceața vaporoasă ce plutește deasupra apelor, lumina argintată a dimineții ce învăluie priveliștile în haină de visare, copacii gigantici cu ramurile melancolic aplecate, umbrele misterioase ce se întind pe pămînt, bucolicele animale și figuri omenești ca și dănțuitoarele nimfe rupte dintr-o lume dispărută de mult sînt reminiscențe din viziunea lui Claude Lorrain. Și toate aceste reminiscențe se arătau în vremuri cînd arta nu cunoștea decît un singur izvor de creație, decît un singur idol căruia artistul se închină cu devoțiune : natura așa cum este, cum se dezvăluie simțurilor.

Aspectele naturii nemodificată de imaginație este crezul picturii realiste a lui G. Courbet (1819—1877). Pictorii școlii de la Barbizon, în căutarea naturii care să fie pe placul lor au găsit-o în pădurea de la Fontainebleau și în cîmpiile din apropiere. Cu decenii în urmă pictorul Michel

Georges (1763—1843), un nume nu prea cunoscut în epocă, o descoperă în împrejurimile Parisului. După 1863, pictorii impresioniști Camille Pissarro (1830—1903), Alfred Sisley (1839—1899), Monet, Cézanne etc. părăsesc Parisul și se mută la țară ca să creeze în contact direct cu natura... Și astfel, din dragostea și din fidelitatea față de natură, s-a dezvoltat peisajul și a devenit principalul gen pictural al secolului trecut.

*

Se spune că peisajul ar fi un portret al lumii vegetale. E adevărat în oarecare măsură, căci după cum în portret, trecîndu-se dincolo de asemănarea de ordin exterior, se caută să se scoată la iveală, din adîncuri ascunse, latura morală, trăsăturile de caracter, tot astfel și în peisaj nu identificarea și recunoașterea colțului reprezentat interesează, în ultimă instanță, ci starea afectivă ce o transmite.

E cunoscut cît de mult influențează natura sufletul. Norii grei, lumina întunecată, ploaia măruntă și rece, frunzele veștede, ramurile frămîntate de vînt ale unei priveliști de toamnă sînt de natură să ne indispună și să ne întristeze. Primăvara, cu albastrul clar al cerului, cu iarba proaspătă, cu viața trezită din amorțire la sînul cald al soarelui, cu multitudinea de flori cu care se îmbracă de sărbătoare etc., aduce sentimente de gingășie, de feerie, de elan, de dragoste de viață etc. Sentimente similare trebuie să-și facă loc în tablourile ce o reprezintă.

Un peisaj care nu spune nimic, care nu este în stare să insufle nici una din stările sufletești de liniște, seninătate, reculegere, pace, armonie, visare, nostalgie, poezie, exuberanță, grandoare, neliniște, frămîntare, melancolie, tristețe etc. e greu de presupus că am putea să-l trecem în rîndul operelor de artă de valoare.

Spre deosebire de portret, peisajul nu e absolut necesar să semene cu modelul, întrucît cîmpul de interpretare e mai larg. Se pot face mult mai multe eliminări, simplificări, condensări, sintetizări și accentuări. Totuși un minim de caracteristici trebuie menținut ca să se simtă că pămîntul are consistență ca să suporte tot ce este pe el, că piatra e dură, apa fluidă, bradul nu-i plop, salcia nu-i stejar, că iarba e proaspătă sau coaptă, umedă sau uscată, că norii sînt nori, compacți sau diafani etc. O inter-

pretare prea liberă şi fantezistă cu neglijarea caracteristicilor şi eliminarea formelor poate duce plasticul spre muzică şi concretul spre vag, indefinit şi chiar aberaţie.

În consideraţiile despre peisaj, evocăm autoritatea lui Corot care aparţine aproape tuturor vremurilor (i s-a spus doar că este „ultimul clasic şi primul impresionist"). El a făcut din lumea exterioară o alta interioară, de la care a trecut apoi la creaţie, cum rezultă din sfaturile sale : „Căutînd adevărul şi exactitatea să nu uităm niciodată că le învelim pe acestea în emoţia cu care privelişte a ne-a mişcat". Iar în altă parte o mărturiseşte răspicat : „Eu îmi pictez impresiile".

Dar nu orice motiv îl impresionează pe artist, ci numai acelea care concordă cu sufletul lui. Natura e obligată să ia forma structurii sale sufleteşti. Peisajul nu este numai „un état d'âme" o stare de suflet trecătoare, ci chiar „état d'âme", adică stare de suflet permanentă care îşi alege motivele, pretextele de declanşare. Peisajele lui Corot poartă, fără excepţie, marca unui suflet delicat şi plin de poezie, aşa cum, în alt sens, viaţa singuratică a lui Jacob Ruysdael, plină de suferinţi, roasă de mizerie, de indiferenţa contemporanilor şi de boală, viaţa sfîrşită în cele din urmă pe pat de spital, l-a făcut să filtreze totul prin prismă de tristeţe. În ochii lui pîrîul ia proporţii de torent devastator, marea se zbuciumă aprig şi înspumat, norii negri se frămîntă şi se încolăcesc sub biciul vîntului, soarele are lumină lunară, privind absent şi îndurerat pămîntul. Peisajele lui sînt purtătoare de melancolie.

Genul peisagistic pune de acord natura cu sensibilitatea personală a artistului şi, mergînd mai departe, chiar cu sensibilitatea dominantă a epocii. În vremea cînd exacerbarea sentimentală a începutului de romantism alunga clasicismul devenit rece şi sterp, lumea, pradă pasiunilor tari, îi cerea pictorului Joseph Vernet peisaje cu stînci, cascade, claruri de lună, furtuni, naufragii, spectacole patetice etc., conforme cu starea ei de suflet.

Genul animalier

Genul animalier se practică astăzi mai puţin. Este — cum se spune — o artă consumată. Vorbim de el pentru trecutul lui bogat care însoţeşte procesul civilizaţiei şi evoluţia artei.

Din cele mai vechi timpuri oamenii au desenat, pictat, gravat şi sculptat animale. În peşterile preistorice din munţii Pirinei, în cele de pe valea rîului Dordogne şi mai ales pe valea Vezerului, din Platoul central al Franţei, s-au găsit zugrăvite pe pereţi : bizoni, reni, cai, boi, zimbri, urşi, ţapi sălbatici etc. Surprinzător este că aceste reprezentări rupestre, vechi cu zeci de mii de ani înainte de era noastră, dovedesc calităţi artistice superioare. Contur precis, linie sigură, observare atentă şi justă a formelor, a proporţiilor şi a mişcărilor.

Faptul că, în general, lipseşte reprezentarea omului, a dus la concluzia că abundenţa reprezentării animaliere ţinea de practica magiei. Oamenii credeau că prin fixarea imaginii animalului puteau dispune de însăşi fiinţa vie corespunzătoare. A le „lua" chipul, a le imobiliza imaginea pe pereţi echivala cu a le face nerezistente, uşor de învins şi de capturat. Probabil că acelaşi înţeles trebuie dat şi reprezentărilor mai noi, descoperite nu de mult în grotele din regiunea muntoasă a Saharei numită Tassili-n-Ajjer (sud-estul Algeriei).

Pînă la urmă omul şi-a dat seama de zădărnicia, de ineficacitatea practicilor vrăjitoreşti pentru cunoaşterea generală şi s-a convins că rezultate mai sigure dă puterea, curajul şi iscusinţa sa. În arta asiro-babiloniană asistăm la exaltarea puterii omului. Omul înfruntă animalele sălbatice, se luptă cu ele corp la corp sau de la oarecare distanţă şi din această confruntare el iese biruitor.

La egipteni înfăţişarea unora din animale este de ordin religios. Boul Apis poartă între coarne discul soarelui, adică pe Ra, zeul suprem de pe valea Nilului. Zeii Toth şi Anubis au capete de animale, unul de şacal, celălalt de şoim. Faraonului zeificat i se aşază chipul pe trup de leu pentru ca sub formă de Sfinx să-şi întindă puterea şi stăpînirea peste veacuri. Pasărea Ibis şi cărăbuşul sînt şi ele fiinţe sfinte. Înfăţişarea animalelor, păsărilor şi gîndacilor nu se mărgineşte exclusiv numai la reprezentări legate de cult. Pe pereţii camerelor mortuare apar fresce cu păsări în stufăriş, peşti, cîrduri de gîşte frumos stilizate, gazele sprintene printre stînci etc.

La greci și romani animalele se ivesc drept simboluri pe lîngă zei pentru a le caracteriza însușirile și ca atribute de recunoaștere a rolului ce-l are fiecare în împărăția Olimpului. Dar, dintre toate animalele calul este acela care se bucură la greci de largă reprezentare artistică. El apare în dezlănțuirea instinctivă a centaurilor, în lupta amazoanelor, la cursele cvadrigilor de pe stadioane, în convoiul Panateneei din friza Partenonului, în alegoria carului solar, condus pe cer de Helios și în carul lui Neptun, ai cărui bidivii nărăvași, ieșind din adîncurile mării, bat furios apa cu picioarele.

Renașterea a reluat unele teme mitologice, dar s-a oprit cu deosebire la scenele *Vechiului* și *Noului Testament* unde se întîlnesc animale puține : boul, vulturul și leul ca embleme ale evangheliștilor, mielul simbolizînd nevinovăția și blîndețea lui Hristos, apoi asinul, calul și cămila ca mijloace de transport. Alte specii de animale se află doar în rarele tablouri care înfățișează grădina Edenului și îmbarcarea în arca lui Noe.

Genul animalier cunoaște o dezvoltare deosebită în arta flamandă și olandeză din secolul al XVIII-lea. Între primii mari „animalieri" se numără Frans Snyders (1579—1657). În ale sale naturi moarte (în care a excelat) cu flori, fructe, legume și zarzavat a făcut loc animalelor și păsărilor vînate. De la vînat mort nu era decît un pas să treacă la păsări și animale vii. Rubens, care avea mare ușurință în compunerea tablourilor cu oameni, era mai puțin versat în ce privește animalele. Pentru această latură din compozițiile sale și l-a asociat pe Snyders, prietenul său. Pensula viguroasă, îndrăzneață și abilă a acestuia, ca și violența mișcărilor ce o da sălbăticiunilor în scenele de vînătoare, se potriveau cu arta lui Rubens, așa că a fost cît se poate de fericită colaborarea dintre dînșii. În afară de lucrările executate pentru Rubens, Snyders a lucrat și altele pentru sine, răspîndite astăzi prin marile muzee ale lumii. Pentru atelierul lui Rubens a mai lucrat și pictorul animalier Paul de Vos (1590—1678), elevul și cumnatul lui Snyders. Dintre elevii săi, acela care l-a egalat pe maestru, ba în oarecare măsură l-a și întrecut, este J. Fyt (1611—1661).

În arta flamandă genul animalier, asociat mai înainte cu natura moartă și întîlnit în compozițiile istorice, ajunge să aibă caracter independent.

În arta olandeză pictura animalieră apare în același timp cu ivirea marilor peisagiști. Animalele dau viață peisajului, întăresc aspectul de rusticitate, de liniște sau de sălbăticie al locurilor. Paulus Potter (1625—1654) este *portretistul* învederat al animalelor domestice pe care le observă cu atenție și le redă cu sinceritate. Tablourile peisagistului Albert Cuyp (1620—1691) sînt pline cu cai, vaci, păsări de curte. Dar exclusivul pictor al păsărilor, păuni, curcani, cocoși și găini rămîne Melchior d'Hondecoeter (1636—1695).

În Franța genul animalier, după ce fusese încercat de Géricault în dragostea lui pentru cai și sporadic de Delacroix, culminînd cu scenele de vînătoare africane, cunoaște în secolul al XIX-lea un interes sporit odată cu preferințele îndreptate către peisaj. C. Troyon (1810—1865), influențat de arta olandeză, pictează animale și păsări de curte, turme de oi, vaci la păscut, la adăpat și la odihnă, toate în cadru de poezie romantică. Rosa Bonheur (1822—1899), cu bogata ei activitate și cu sensibilitatea cu care a înfățișat animalele, și-a făcut repede un bun renume, a avut numeroși admiratori, mai cu seamă în Anglia și America. Renumit artist animalier a fost sculptorul A. L. Barye (1796—1875). Subiectele sale nu sînt prezentări liniștite cu atitudini decorative, ci în acțiune, mergînd pînă la ferocitate. Animalele lui sălbatice sînt puternice, iar suplețea lor — formă realizată în afara cumplitelor instincte — le dă o agilitate de mare precizie în lupta pentru existență. În secolul nostru, sculptorul François Pompon (1855—1933), spre deosebire de Barye, are o viziune mai statică și ornamentală. Este modelator de statuete și bibelouri. Unele din lucrările mici le-a mărit ca să facă din ele statui. Ceea ce place în arta lui Pompon este înțelegerea formelor prezentate îngrijit și lustruit, în sinteze fericite de linii și planuri.

Parcurgerea istorică a acestui gen a relevat evoluția lui de la reprezentările simbolice ale animalelor în contextul mitologic al diferitelor popoare antice și medievale la cele cu sens decorativ din ultimele două secole.

Portretul

O condiție elementară, dar și esențială a portretului este ca el să semene cu modelul. Asemănarea mediază recunoașterea unei persoane atunci cînd o cunoaștem, s-o identificăm cînd avem prilejul s-o revedem mai tîrziu și în sfîrșit s-o recunoaștem și s-o identificăm cine este, după alte imagini ce ne-au fost transmise pînă atunci. Dacă în tabloul lui Ingres intitulat „Apoteoza lui Homer" recunoaștem printre asistenți chipul lui Dante, al lui Poussin, al lui La Fontaine sau al lui Molière, este că avem deja o imagine formată mai dinainte despre fiecare din ei, de pe urma reprezentărilor cîte ne-au parvenit, toate purtînd între ele note comune de asemănare.

Dacă însă transmiterile aceluiași chip omenesc sînt cu totul diferite, se înțelege că nici recunoașterea nici identificarea nu se poate face. Sîntem astăzi în situația să nu putem stabili care este înfățișarea exactă a lui Ștefan cel Mare, fiindcă portretele cîte i s-au făcut au fost din epoci diferite, fanteziste, lipsite de grija de-a respecta riguros trăsăturile feței. Exemplul acesta se așază înainte, ca o mustrare, din care se trage învățătura de a nu se deda cu ușurință, din considerații artistice, la interpretări prea libere, neglijînd realitatea, astfel încît generațiile viitoare să se găsească în încurcătură de-a nu ști să răspundă, bunăoară, la întrebarea care a fost în definitiv înfățișarea veridică a marelui Eminescu.

Într-un portret nu este numai o singură recunoaștere, ci două. Se recunoaște modelul cînd el seamănă și se recunoaște artistul cînd acesta își are stilul său bine precizat. Un portret executat de Tițian, Dürer, van Dyck, Frans Hals, Velásquez, Rembrandt etc., chiar cînd nu se știe pe cine reprezintă, se știe de cine este elaborat, după maniera de lucru personală care îl trădează, fără greș, pe autor.

Nu toate portretele, oricît de asemănătoare ar fi, sînt destinate să fie recunoscute în viitor. Interesează acelea ale marilor figuri politice, militare, exploratoare, artistice, științifice etc. Portretele oamenilor ce n-au avut un rol social deosebit prezintă valoare de recunoaștere restrînsă, limitată la cadrul familial și al cunoscuților. Cu

trecerea vremii își pierd importanța de-a fi identificate, devin, în cele din urmă, anonime.

Asupra asemănării, ca factor de căpetenie în portret, sînt de făcut unele precizări. Prin asemănare nu trebuie înțeleasă redarea exactă a elementelor feței așa cum sînt văzute într-un anumit moment. Elementele faciale sînt mobile, își schimbă forma și raporturile dintre ele datorită luminii în care sînt așezate, stărilor sufletești de care e stăpînit modelul. Nu aceeași este mimica în stare de mirare, admirație, teamă, supărare, ură, seninătate, visare, dispreț, bucurie etc.

Deosebit de aspectele pasagere ale mimicii există, la fiecare om, sinteze de stări sufletești permanente care fac parte din firea, din caracterul lui. Ele stabilizează într-un anumit fel raporturile dintre elemente, dînd feței o expresie constantă. Această constanță de caracter și de expresie trebuie găsită și redată pentru ca portretul să semene. Dacă dimpotrivă aparatul fotografic sau pictorul prinde și fixează una din expresiile incidentale, deci nepermanente, lucrarea realizată va „aduce cu cutare" însă nu va semăna „leit" cu persoana respectivă, fiindcă îi lipsește acea latură interioară de permanență cu care lumea este obișnuită. Nu-i totdeauna ușor să se descopere de către artist, dintr-o dată și imediat, caracterul profund al unei persoane. Pentru aceasta Van Dyck își invita modelele la masă ca să le cunoască mai bine. Alți pictori portretiști au căutat să trăiască cîtva timp în apropierea modelelor. Ingres a observat luni de-a rîndul înfățișarea și atitudinile celui mai vîrstnic dintre Bertini, ziarist renumit, înainte de a-i face portretul.

După ce prin observație și pătrundere psihologică se descoperă nota dominantă a modelului, artistul poate trece la lucru. În timpul execuției, accentuează unele trăsături, diminuează altele și chibzuiește asupra fiecărui detaliu, în ce măsură poate scoate sau nu în evidență caracteristicile caracterului stabilit. În aceste condițiuni portretul este și operă de creație nu numai de imitație.

Astfel Ingres, după ce a ajuns la convingerea că nota dominantă a lui „Bertin l'Aîné" este încrederea în sine împinsă pînă la orgoliu, i-a construit portretul în funcție

Ingres. **Bertin „Vîrstnicul“.** Portret în care este accentuată latura morală și de caracter al acestui om încrezut, orgolios, disprețuitor.

de această trăsătură de caracter. Personajul, solid și arogant, este așezat în fotoliu. Brațele umflate, cu coate scoase ostentativ în afară în semn de afirmare încrezută și de hotărîre agresivă, cu degetele răsfirate ca niște gheare de pasăre răpitoare ; corpul se sprijină pe picioarele larg desfăcute. Capul e plantat adînc și cu îngîmfare între umeri. Buzele îi sînt strînse și mușchii feței adunați a voință și energie. Ochii privesc cu pătrundere și îndrăzneală. Părul în dezordine și cutele frămîntate ale îmbrăcămintei completează imaginea morală. Cu individualitatea bine conturată, cu caracterul personal distinct exprimat, imposibil de confundat cu oricare altul. „Bertin l'Aîné“ apare ca un tip reprezentativ al înaltei bur-

ghezii care în virtutea bogățiilor acumulate, indiferent prin ce mijloace, crede că are dreptul să privească de sus și cu dispreț lumea din jurul său.

În individualitatea diferențiată se concentrează adesea nu numai specificul de sex, vîrstă și etnicitate, ci și calea și chiar grupul profesional din care face parte. Individualitatea cu caracter tipic și generalizat este în același timp biografie individuală și istorie socială.

Dar ajungerea portretului la această sinteză de roman și istorie — cum spune Baudelaire — este pîndită de deviații și alunecări, uneori din neiscusință, alteori intenționat, spre două direcții : spre precumpănirea elementelor de fiziologie cu neglijarea vieții interioare, ceea ce duce la o lucrare ștearsă și nepersonală, sau spre precumpănirea elementului de expresie a stărilor sufletești trecătoare însă intensive, cu eliminarea laturii de permanență și caracter, ceea ce face ca lucrarea artistului să se transforme din portret în *cap de expresie*.

Erori, exagerări, neconcordanțe se pot săvîrși și în cazul portretelor colective. Pentru exemplificare mă voi referi la trei din lucrările renumite ale lui Rembrandt pentru a arăta cum se poate trece pe nesimțite de la portret de grup la tablou de gen. Unul din ultimele sale portrete colective este intitulat : „Sindicii postăvarilor“. Cinci negustori cu fețe serioase și blajine, îmbrăcați de sărbătoare, sînt strînși în fața unei mese, acoperită cu covor roșu, pe care se găsește un dosar cu socoteli. Din gestul mîinii se deduce că unul din ei expune mersul afacerilor. Toți — inclusiv omul de serviciu din spatele lor — privesc către un public ce nu se vede în tablou, dar a cărui prezență este certă. Fețele și privirile îndreptate spre privitor lasă să se vadă cu plenitudine trăsăturile și expresia fiecărei persoane. Lucrarea astfel realizată se impune ca un portret colectiv de certă valoare artificială.

O altă lucrare, de astă dată de tinerețe, reprezintă „Lecția de anatomie a profesorului Tulp“ („Lecția de anatomie“). Profesorul dă explicații asistenților în fața unui cadavru întins pe masă. Cu mîna stîngă întărește ceea ce spune, cu dreapta ține cu penseta tăietura deschisă. În dreapta profesorului, șapte oameni urmăresc expunerea.

Pe feţele lor se citeşte interes, atenţie, încordare. Cîţiva se apleacă să vadă demonstraţia mai de aproape. Pentru cei ce cunoşteau persoanele, interesul se îndrepta asupra asemănării lor, pentru cei ce nu le cunosc interesul se îndreaptă asupra execuţiei şi compoziţiei în care sînt opt persoane cu chipuri expresive. Lucrarea are pe jumătate sens de portret colectiv, jumătate de tablou de gen.

În anul 1642, *Garda civică* a unui cartier din Amsterdam s-a adresat lui Rembrandt să-i facă portretul. Pictorul în loc să strîngă oameni de arme la un loc, într-o şedinţă — cum ar fi făcut-o Frans Hals care a executat astfel de portrete, însă cu un număr mai mic de persoane — a avut ideea să-i aşeze într-o scenă de plecare, cam în dezordine, la paradă, la exerciţii sau la o demonstraţie solemnă. Căpitanul şi ajutorul său sînt în prim plan după care, de o parte şi de alta, figurează în adîncime ceilalţi ostaşi în atitudini diferite. Lucrarea n-a fost pe placul clienţilor fiindcă nu respectă tradiţia consacrată de-a compune un portret colectiv unde persoanele stau alăturate, au aceeaşi mărime sau măcar mărimi convenabile şi unde feţele tuturora sînt executate cu îngrijire. Aici, unele figuri erau prezentate din faţă, altele din profil ; unele în lumină şi se distingeau bine, altele în umbră. Apoi, unii participanţi cu funcţii mici în unitate erau plasaţi în faţă, alţii cu funcţii însemnate ocupau locuri secundare. Nu se ţinuse seama în orînduire de locul ce-l avea fiecare în ierarhie. Pentru toate aceste motive tabloul a fost refuzat. Clienţii s-au îndreptat către pictorul Van der Helst (1613—1670) să le satisfacă dorinţele. Tabloul care avea să fie „Ieşirea companiei căpitanului Cock" a ajuns celebru, cunoscut de toată lumea cu numele de „Rondul de noapte", în care valoarea artistică a compoziţiei a înghiţit portretul colectiv, deşi de la portret colectiv s-a pornit, toate persoanele participante fiind identificate.

Portretul individual şi cel colectiv îşi au normele lor. Ieşirea din ele, ruperea echilibrului dintre elementele constitutive, fiziologice şi sufleteşti, deplasarea peste măsură a accentului spre expresivitate pasageră sau spre inovaţii de compunere, duc portretul individual la cap de expresie şi portretul colectiv la tablou de gen, deci către alte forme ale artei, cu alte semnificaţii.

Nudul

Pentru ca reprezentarea nudului să pătrundă în artă a trebuit să fie înlăturate două rezistenţe : *obişnuinţa* ca tot timpul corpul omului să fie văzut îmbrăcat şi *ruşinea* de-a etala ceea ce se socotea a fi indecent, imoral şi deci de repudiat. Aceste rezistenţe grecii le-au înlăturat cu timpul. Ca popor civilizat şi cu stare economică înfloritoare erau invidiaţi de popoarele înconjurătoare şi atacaţi continuu. Ca să nu fie învinşi şi subjugaţi trebuia ca luptătorii să fie puternici, să mînuiască cu vigoare arcul şi lancea şi să fie victorioşi în luptele corp la corp. Pentru a atinge acest ţel, legile ţării, vizînd generaţii voinice, au dat mare amploare dezvoltării fizice prin sport. Dar exerciţiile fizice, la care erau supuşi cei tineri, nu se puteau executa în voie pe stadioane decît dînd la o parte impedimentul îmbrăcămintei. Oamenii nu ezitau să rămînă goi şi să apară goi. Faimoasele şi sărbătoritele jocuri olimpice, care adunau mari mulţimi de oameni de pe întreg teritoriul Greciei, jocurile în sine au contribuit la nereţinută admiraţie pentru formele frumoase. Sculptorii studiază pe viu, în palestre, corpurile goale, le stabilesc proporţiile şi propun un ideal de frumuseţe virilă către care să se tindă. Cînd idealul de frumuseţe, rezervat doar perfecţiunii zeilor, era găsit că-i întrunit şi de om, acesta era aproape zeificat.

În competiţia de frumuseţe a nudului intrau numai bărbaţii fiindcă ei erau chemaţi să apere republica de primejdii. Femeile nefiind incluse erau înfăţişate îmbrăcate, iar uneori pentru dezvăluirea formelor lor erau reprezentate cu îmbrăcămintea muiată în apă, care, lipindu-se de corp, punea disimulat nudul în evidenţă.

În secolul al IV-lea î.e.n. Praxitele a făcut un pas mai departe. A creat mai multe opere sculpturale (înfăţişînd-o pe Afrodita în întregime sau parţial goală) cărora le-a dat o graţie, o mlădiere, o strălucire ce şi-au extins irezistibil influenţa peste arta vremurilor viitoare. Chiar şi nudurilor de bărbat, Praxitele le-a imprimat atitudini cvasifeminine de suplеţe, tinereţe, repaus şi abandon. La această artă de graţie insinuantă şi de moliciune senzuală, artistul a ajuns datorită sentimentelor de afecţiune pentru Frineea, curtezana cu cel mai superb corp din cîte a

existat, cum pretinde istoria. Frineea i-a pozat lui Praxitele pentru cîteva statui, între care și faimoasa Afrodita din Cnidos (oraș pe țărmul Asiei Mici). Se zice că atrasă de frumusețea acestei statui, lume de departe, de dincolo de mare, venea s-o admire. Zeița era înfățișată pe punctul de a intra în baie. Cu o mînă lăsa îmbrăcămintea să cadă pe un vas cu parfum, cu cealaltă schița un instinctiv gest de pudoare. Atitudinea era așa de naturală încît privitorul se aștepta s-o vadă aievea intrînd în apă. Fața înscria un oval frumos arcuit. Avea ochi migdalați, pe jumătate închiși, ce emanau o expresie duioasă și languroasă. Sprîncenele puțin pronunțate. Cei vechi spuneau că avea privirea „umedă". Peste tot linii unduioase, modelare moale și gingașă. Dintre diferitele întruchipări ale Afroditei aparținînd lui Praxitele au rămas numai copii și replici aparținînd elevilor și urmașilor de mai tîrziu (de aceștia a fost creată, se crede, în epoca elenistică, „Venus din Milo" care este și astăzi, ca și Gioconda, mîndria muzeului Luvru.

Preferințele pentru nud din statuaria greacă s-au prelungit cîtva timp cu imitațiile și copiile făcute de artiștii romani. Apoi, vreme de un mileniu nu a mai apărut nimic, ba dimpotrivă s-au declanșat deseori acțiuni de a distruge și pe cele existente. Bigotismul creștin repudia etalarea corpurilor goale afară de cele ale răstignirii și damnaților. Nudurile aminteau de pierzania omenirii prin căderea în ispită și păcat a primilor oameni, Adam și Eva.

Abia odată cu ieșirea din obscurantismul medieval și trecerea omenirii la o nouă viață economică, socială și spirituală, cunoscută sub numele de Renaștere, nudul reapare în artă, de astă dată cu o și mai mare frecvență. Viața de belșug și de lux a regalității și papalității, a principilor și ducilor, în dorința lor de fast impunător și de întrecere între ei i-a determinat să se erijeze în mecenați ai artelor și să ceară artiștilor, pentru decorarea palatelor proprii și ale instituțiilor ce le creau sau le conduceau, compoziții cu scene din biblie, mitologie și din viața orașelor. Aceste compoziții vaste, cu multe personaje, în atitudini și gesturi din cele mai variate și grele de redat, cereau o bună cunoaștere a corpului omenesc. Pe lîngă cercetări cu privire la perspectivă, la proporții, artiști ca Luca Signorelli (1450—1523), Michelangelo, Leonardo da

Vinci și alții fac disecții pe cadavre pentru a cunoaște poziția și forma mușchilor în repaus și în tensiune precum și structura și articularea în ansamblu a întregului corp. Prin cunoașterea anatomiei se ușura imens compunerea subiectelor ce le aveau de dezvoltat. De la Rafael a rămas, printre numeroasele sale schițe de nuduri, desenul preparator al tabloului „Înălțarea" unde toate personajele (bărbați și femei) sînt goale. Comparînd acest desen cu lucrarea definitivă, unde oamenii sînt îmbrăcați, constatăm, o perfectă identitate în aranjarea personajelor în compoziție, în mișcările și gesturile lor. Desenul a folosit la așezarea îmbrăcămintei pe trupuri, iar pliurile veșmintelor să se mlădie cît mai frumos și mai bine adaptat atitudinilor și formelor corporale.

Importanța dată nudului în Renaștere se datorește numai parțial dorinței artiștilor de a-l studia și cunoaște ca să poată mai bine și mai ușor să-și realizeze compozițiile. Adevărul este evidențiat de frecvența cu care el a apărut în compoziții, căci dacă pictura senzuală a Renașterii a ilustrat cu dezinvoltură Biblia, unde nudul apare rar, apoi deopotrivă a ilustrat mitologia greco-romană care este plină de lumea bacantelor, naiadelor, nereidelor, sirenelor, satirilor, tritonilor, semizeilor și zeilor.

Această pictură cu subiecte solicitate de gustul epocii a proslăvit frumusețea zeiței Venus, reprezentînd-o în diferite chipuri și cu diferite personaje, ne-a înfățișat-o pe casta Suzană, pe Omfala care a făcut din Hercule un învins ridicol, pe Andromeda salvată de la moarte de Perseu ; ne-a arătat-o pe „Europa" răpită de Jupiter transformat în taur, pe același Jupiter sub formă de lebădă etc.

Toate aceste subiecte nu sînt decît doar cîteva cazuri din bogata tematică mitologică, dezvoltată de pictura Renașterii, care a apoteozat nudul pentru frumusețea lui nepieritoare. Atitudinea apologetică față de nud o găsim în tabloul lui Tițian intitulat „Amor profan și amor sacru". Cu apa unei fîntîni, care simbolizează probabil izvorul adînc și nesecat al dragostei, se joacă „Cupidon". Pe ghizduri sînt sculptate în basorelief scene ce evocă abuziv vechimea instinctelor. În stînga fîntînii este așezată jos o femeie îmbrăcată în alb, încinsă cu un cordon roșu. E dragostea pămîntească. La dreapta fîntînii se înalță în picioare

o femeie goală, cu un văl uşor la mijloc, de pe al cărei braţ întins se revarsă o draperie. Este amorul sacru întrucît corpul gol nu-i legat de vreme, ci aparţine tuturor timpurilor.

Dacă din toate manifestările generaţiilor de artişti cîte s-au succedat, amintim în treacăt numai de trupurile cu viaţă vibrîndă şi pasionată ale sculpturilor lui Auguste Rodin (1840—1917), de nudurile realizate de Aristide Maillol (1861—1944), de nudurile ingenui cu ondulări şi rotunjimi mîngîietoare, scăldate în vibraţii sidefii de rozuri cu sclipiri difuze de galben, albastru şi violaceu, ale lui Auguste Renoir (1841—1919) — este că aceştia au trăit aproape de zilele noastre.

Dar, de la Renaştere la arta modernă, nudul n-a avut o evoluţie rectilinie. A cunoscut şi vremuri de încetinire datorită intransigentelor concepţii morale potrivit cărora nudul ar fi constituit motiv de corupţie şi declin social. În virtutea acestui moralism iezuistic unul din adepţi şi-a dat verdictul aruncînd cu sticla de cerneală în unul din corpurile tinere din „Dans"-ul lui Carpeaux (1827—1875), statuie ce decorează Opera din Paris; tabloul „Dejun pe iarbă" al lui Edouard Manet (1832—1883) a fost refuzat de la „Salonul" anului 1863 fiindcă reprezenta o femeie goală, redată realist, care stă împreună cu doi bărbaţi îmbrăcaţi, cu toate că prezenţa ei este justificată de apa din apropiere unde o altă femeie face baie. Sîntem în epoca în care G. Flaubert (1821—1880) este condamnat de tribunalul corecţional pentru unele pasaje din romanul „Madame Bovary", iar Baudelaire e dat în judecată pentru volumul „Fleurs du mal". Înverşunarea împotriva tabloului lui Manet nu-i întemeiată. Manet nici nu a fost cu totul original în această lucrare. Cu cîteva sute de ani în urmă, Giorgione da Castelfranco (c. 1476—1510) a pictat acel „Concert cîmpenesc", unde o femeie goală stă la fîntînă, iar alta pe iarbă cîntă din fluier alături de doi bărbaţi îmbrăcaţi care cîntă la chitară. Ceea ce nu era socotit imoral pe la 1500, era în 1863. Mai indecente erau marele decolteuri ale rochiilor de la balurile decenţilor care arătau insinuos anumite părţi ale corpului relevate provocator, decît un nud care fără mistere ascunse îşi arată cu discreţie frumuseţea formelor. Un nud este imoral numai cînd artistul îl foloseşte ca mijloc de exprimare a unei anumite intenţionalităţi obscene, fie direct şi brutal, fie disimulat. Un nud înfăţişat însă numai pentru a dezvălui frumuseţea atitudinii, a formelor şi culorii este tot atît de inofensiv şi de plăcut pentru ochi şi pentru suflet ca o graţioasă coloană de marmoră, ca o floare minunată sau ca o priveliştе încîntătoare.

Genul istoric şi pictura de gen

Prin compoziţie, în artele plastice se înţelege aranjarea într-o unitate închegată a diferitelor elemente ce le are la îndemînă artistul ca să comunice cu claritate mesajul afectiv şi de idei ce intenţionează să-l transmită privitorului.

În toate genurile plastice se găsesc preocupări compoziţionale. Se găsesc în tablourile cu natură moartă, fiindcă şi aici se săvîrşesc — cum s-a văzut — alegere, aranjări, organizări de elemente după consideraţii de culoare, formă, mărime, lumină, fond, expunere etc.

Se vorbeşte apoi de peisaje „bine compuse", deşi în aceste cazuri libertatea de exprimare a artistului este îngrădită. Elementele îi sînt date gata aranjate de natură, şi el nu are altceva de făcut decît să li se supună şi să le respecte. Dar impresia de întreg ce rezultă din legarea la un loc a laturii coloristice, cu alegerea motivului, cu punerea în „pagină", cu interpretarea şi felul execuţiei justifică întrebuinţarea termenului de „bine compus" sau „rău compus".

În vorbirea de toate zilele noţiunea „compoziţie" are înţeles restrîns. Cînd se spune că un artist „are o compoziţie" sau „a prezentat o compoziţie", nimeni nu se gîndeşte la natură moartă, peisaj, portret sau nud, adică la acele genuri de artă ce au la bază senzaţia şi percepţia. Gîndul ne conduce la realizări în care imaginaţia artistului şi libertatea lui de creaţie se fac simţite cu plenitudine cum sînt tablourile de gen şi cele istorice, sau cele cu tot felul de combinaţii de linii, de forme şi culori ale artei contemporane figurative şi nonfigurative. De altfel unei lucrări ce nu poate fi categorisită în nici unul din genurile şi subgenurile amintite pînă aici i se spune simplu „compoziţie".

S-ar părea că întrucît „pictura de gen" își ia subiectele din tradiții, din activitatea și din viața obișnuită a oamenilor dintr-un anumit mediu unde trăiesc, artistul n-ar avea nevoie decît de un acut spirit de observație să surprindă, să rețină și să consemneze, ca un fapt divers, datele oferite de realitate. În fond „pictura de gen" necesită un mai pronunțat efort compozițional decît un peisaj sau o natură moartă, pentru a pune în evidență clar și expresiv mesajul de comunicat.

Chiar atunci cînd într-o „pictură de gen" sînt strecurate critici sociale sau năzuințe de viitor, ea trebuie să-și păstreze un aer de intimitate și anonimat, deci nelegat de nici un eveniment cu caracter solemn, de mare importanță și bine precizat în timp. Acest lucru îi revine „genului istoric".

„Hora de la Aninoasa", în care pictorul Th. Aman (1831—1891) înfățișează o petrecere dintr-un sat din Muscel, este o „pictură de gen". Dar cealaltă horă, a aceluiași pictor, intitulată „Hora Unirii de la Craiova", unde este manifestată bucuria generală legată de actul Unirii Principatelor din 1859, este un tablou ce aparține de astă dată „genului istoric".

O altercație contondentă pe stradă, la cafenea etc. cum ne-au înfățișat-o uneori pictorii flamanzi, este subiect de „pictură de gen", dar o bătălie ca „Atacul de la Smîrdan" de N. Grigorescu, unde sînt angajate forțele unei națiuni întregi pentru cucerirea independenței sale, face parte din „genul istoric".

De asemenea, dacă o procesiune religioasă dintr-o localitate oarecare, cum ne-a prezentat-o unii pictori ruși „peredvijnici" este „pictură de gen", apoi tabloul lui Louis David (1748—1825), cu ceremonia de la Notre-Dame din Paris a încoronării lui Napoleon, intitulată „Le sacre de Napoleon I-er" sau simplu „Le sacre", este prin excelență o minunată lucrare de „gen istoric".

Cînd artistul se desprinde de evenimentele contemporaneității și se afundă în trecutul apropiat sau îndepărtat ca să reconstituie imaginativ o anume întîmplare istorică, el trebuie, în prealabil, să se documenteze asupra epocii în care își plasează scena. Nu se poate prezenta, bunăoară, o bătălie din evul mediu cu recuzită modernă. Sînt necesare documentări asupra felului cum erau îmbrăcați luptătorii din ambele tabere, cum arăta harnașamentul cailor ce participau la luptă, care era armamentul întrebuințat de combatanți, care era modul de a lupta de atunci etc. Prin neglijarea acestora, sentimentul realului fiind amenințat, lucrarea e susceptibilă să nu fie gustată fără reticențe.

Pictorul N. Poussin și-a ales toate subiectele mitologice, biblice sau istorice („Păstorii din Arcadia", „Bacanală", „Judecata lui Solomon", „Întîlnirea lui Eliazar cu Rebeca", „Răpirea sabinelor" etc) cam din aceeași epocă greco-romană, și și-a îmbrăcat personajele în consecință.

E locul să prevenim cititorul că în multe cărți de artă se întîlnește termenul de „pictură de stil" în loc de „gen istoric" sau „pictură istorică" ; despre opera lui Ingres se afirmă că ea s-a ridicat la înălțimea „marelui stil". De ce s-a dat genului istoric această denumire ? Pentru că, fiind vorba de trecut, de fapte ale unei anumite epoci, trebuia respectat stilul epocii respective ? Este știut că fiecare epocă are un anumit stil de viață, de îmbrăcăminte etc., însă nu acestea s-au avut în vedere. Paolo Veronese în „Nunta din Cana" a făcut dintr-o masă modestă o masă fastuoasă, cu persoane multe, pe unele le-a îmbrăcat în haine antice, pe altele în luxoase costume venețiene contemporane lui. A amestecat, deci, stilurile, însă lucrarea realizată e socotită totuși că are stil. Prin noțiunea „pictură de stil" se înțelege altceva decît respectarea caracteristicilor unei epoci. Noțiunea a fost întrebuințată cu sens de „amprenta gîndirii umane asupra naturii", „ansamblul tradițiilor pe care marii maeștri le-au transmis din generație în generație... rezumînd manierele lor de tratare" în exemplare de artă de mare perfecțiune, unde pînă și lucrurile neînsemnate sînt văzute prin prisma grandorii. E înțelesul ce se acordă, de altfel, și astăzi cînd spunem despre un scriitor că „nu are stil", nu fiindcă nu ar avea stilul său particular, ci pentru că nu se ridică la valoarea stilurilor cu care ne-au obișnuit marii creatori. Alături de acest înțeles, limbajul comun îl are pe al său care înseamnă modul specific de a crea și lucra al unui artist, al unei școli, al unui curent, al unui popor sau al unei epoci.

O categorie a genului istoric îl formează scenele de luptă, de bătălii. Fiindcă această specie cere o viziune di-

namică, un simţ dramatic cum nu-l reclamă celelalte specii ale genului istoric, şi e nevoie chiar de o anumită specializare, el este scos uneori din genul istoric acordîndu-i-se rang de gen independent cu denumirea de „gen batalier".

Pictura istorică (în parte şi pictura de gen) întruneşte în realizările ei, după natura subiectelor, mai toate celelalte genuri : natura moartă, peisajul, animalele, portretul şi nudul. Este gen complex şi integral, care a constituit piatra de încercare a artiştilor, pînă în preajma secolului nostru. Şi la începutul secolului al XX-lea, academiile de arte frumoase mai aveau în vedere genul istoric pentru a forma artişti cu pregătire cuprinzătoare.

3. MATERIALE ŞI MODALITĂŢI

Fiecare artă îşi are limbajul său, adică modalitatea sa specifică de exprimare, de comunicare. Dintre mijloacele de exprimare ale artelor plastice (linia şi culoarea) o importanţă deosebită o are linia, fiindcă este elementul principal al formei. Linia ce conturează forma se face printr-un act gesticular, iar gestul mîinii ce indică formele a fost primul mijloc de înţelegere între oameni, aşa cum susţin psihologii şi îl confirmă lingviştii. S-au strîns dovezi că de gesturi, ca mijloc de înţelegere între oameni, s-au folosit băştinaşii Australiei, aproape toată populaţia primitivă a Americii de Sud şi de Nord şi numeroase triburi africane.

La acest fel de limbaj vizual gestual, devenit insuficient unei expuneri complete pe întuneric şi în locuri acoperite de obstacole, oamenii au renunţat căutînd un alt mijloc sigur de înţelegere interumană. L-au găsit în întrebuinţarea articulaţiilor vocale, pornite iniţial de la spontaneitatea instinctivă a interjecţiilor. Cu îndreptăţire lingvistul J. Vendryes, în lucrarea sa „Le langage", afirmă „La îndepărtatul nostru străbun, limbajul... ar fi putut fi la început un simplu cîntec, ritmînd mersul sau activitatea mîinilor, ar fi putut fi un ţipăt ca cel al animalului... Apoi ţipătul înzestrat cu oarecare valoare simbolică ar fi fost considerat ca un semnal în stare să fie repetat de alţii. Şi omul, găsind la îndemînă acest procedeu comod, l-ar fi utilizat pentru a comunica cu oamenii în scop de a preveni sau de a provoca un act din partea lor... O dată deşteptat în minte conştiinţa despre semn, n-avea decît să dezvolte această invenţie minunată".

Psihologul H. Delacroix, în a sa „Phychologie de l'art", arată că un cercetător studiind manifestările artistice ale unor popoare primitive din Brazilia a observat că locuitorii schiţau repede în aer sau pe nisip animalul ce şi-l imaginau într-o anumită atitudine sau mişcare. Crochiul rezultat din gestul făcut nu era altceva decît prelungirea, continuarea percepţiei interioare.

Din vorbirea prin gest, din prelungirea în afară a imaginei interioare, din designarea prin contur a obiectelor, s-au născut artele plastice. Cînd conturul a fost însemnat cu un obiect ascuţit, ce-l avea în mînă, de mai mare duritate decît suprafaţa ce se întrebuinţa pentru reprezentare, a rezultat o zgîrietură, iar cînd conturul a fost însemnat cu un corp colorat mai moale decît suprafaţa pe care se lucra a rezultat o dîră. Din zgîrietură s-a ajuns la gravare şi sculptură, iar din dîră s-a dezvoltat desenul şi pictura.

Relieful şi statuia

La sculptură s-a putut ajunge şi pe alte căi. Omul a găsit uneori de-a gata în natură pietre sau bucăţi de lemn a căror forme semănau a chip de om sau de animal. Nu aveau decît să roadă sau să cioplească puţin ca să mărească şi mai mult asemănarea.

S-a ajuns la forme de sculptură observîndu-se că pămîntul şi lutul muiat de apa ploii capătă şi păstrează forma piciorului afundat în el, iar această formă se păstrează mai bine şi durează mai mult cînd pămîntul sau lutul uscîndu-se devine tare. Lutul uscat devine şi mai tare cînd este ars în foc. Aceste constatări i-au dus pe oameni să facă din el, din cele mai vechi timpuri, vase, amulete, idoli etc.

Lutul stă şi azi la baza operelor sculpturale ce se realizează prin modelare. *Modelajul* este metoda de lucru, dar şi rezultatul întrupării unei figuri în material plastic : lut, plastilină, ceară (anume preparate). Plastilina şi ceara sînt pentru lucruri mai fine şi mici, pentru toate ce-

lelalte, sub mărimea naturală a modelului sau şi cu mult peste dimensiunile lui, se foloseşte lutul.

În prealabil artistul îşi pregăteşte, din lemn sau fier, pe soclu sau postament, aşa-zisa armătură de susţinere, ţinînd seama de mărimea, forma şi poziţia ce va avea lucrarea. Pe această armătură începe construirea prin adăugare cu mîna a bucăţele de lut (operaţie ce se numeşte *eboşare),* pînă ajunge să dea forma generală de asemănare cu modelul viu, cu fotografia sau cu desenul ce şi l-a făcut. După eboşare se trece la retuşare şi la definitivare întrebuinţînd diferite instrumente ca eboşare, craţere etc.

Opera odată terminată nu-i însă definitivă. Originalul nu poate fi păstrat ca atare fiindcă lutul prin uscare crapă, se desface, cade, se dărîmă. Ca opera să devină rezistentă sînt două căi. Sau se *arde* la foc tare, în cuptor special (devenind ceramică, teracotă), cînd e de dimensiune mică şi chiar cînd, mai mare fiind, are pereţii subţiri prin scoaterea armăturii, sau *se toarnă* în ghips obţinîndu-se astfel *mulajul* ei. Mulajul realizat poate fi folosit ca după el să se toarne alte exemplare în ghips, fontă, oţel inoxidabil, material plastic, sticlă etc.

Se obişnuieşte ca bronzului şi fontei, după turnare, să li se dea o *patină,* prin tratare cu feluriţi acizi capătă o culoare mai plăcută (aurie, argintie, albăstruie, verzuie etc.). Soluţia de acid intrînd şi rămînînd în mai mare cantitate în adînciturі subliniază liniile şi accentuează cu discreţie trăsăturile. În felul patinării bronzului şi fontei se colorează şi lucrările de ghips care obţin astfel aspect de metal. Ghipsul fiind absorbant reţine şi păstrează bine culoarea.

A doua metodă de-a obţine o lucrare sculpturală este prin cioplire, prin *tăiere directă* în material rezistent, cum este lemnul, piatra, granitul, travertinul, marmora etc., nu ca în mulaj unde la realizarea operei definitive se ajunge pe ocolite, indirect, prin transpunerea lucrării executată în material moale în altul dur. La tăierea directă cel mult dacă artistul se foloseşte de un desen (unde sînt indicate mişcarea, proporţiile, ideea compoziţională), de o schiţă, de o machetă executată în lut, plastilină sau ghips care să-i conducă lucrul. Uneori forma blocului inspiră artistului subiectul şi ce poate scoate din el, alteori subiectul îi este aşa de precis în minte încît în operaţia de dăltuire nu mai simte nevoia unor elemente ajutătoare.

Ramses al III-lea pe cîmpul de luptă. Relief incizat.

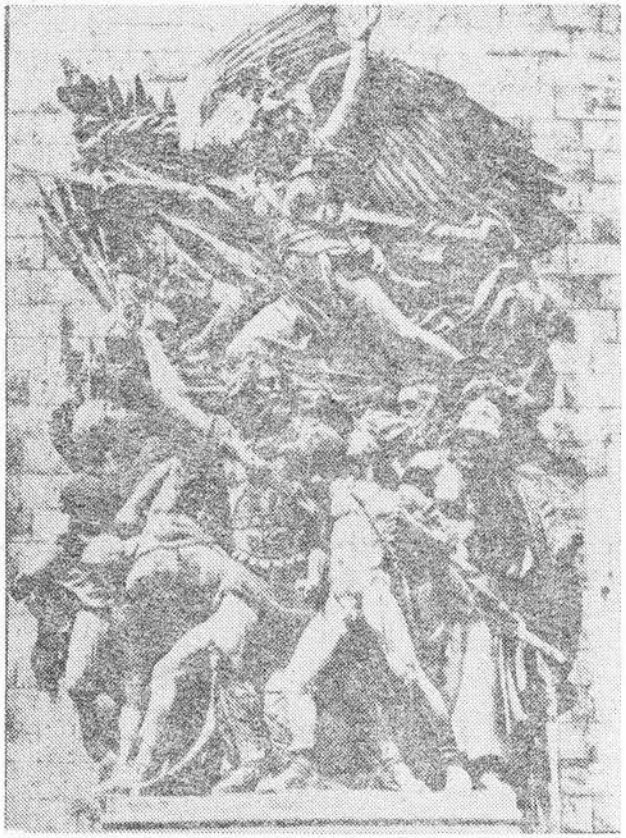
Cea mai simplă formă de a sculpta este aceea de-a zgîria, a grava, a inciza conturul unei forme pe faţa materialului ales. Procedeul a fost întrebuinţat de oamenii preistorici în decorarea obiectelor mici confecţionate din lut, coarne de ren, dinţi de mamut etc. L-au întrebuinţat şi egiptenii la decorarea suprafeţelor mari ale coloanelor

Donatello. **Figură.** Relief meplat.

lor greoaie sau ale zidurilor întinse. Pe un zid au reliefat o scenă reprezentînd figura lui „Ramses al III-lea pe cîmpul de luptă", trăgînd cu arcul în prezența persoanelor ce-l însoțesc. Cred că acestui fel de realizare i se spune impropriu *relief scobit* sau *relief incizat* fiindcă nu prezintă relief, figura rămînînd la nivelul materialului. Relieful începe cu adevărat cînd muchiile interioare ale figurii suferă rotunjiri, iar materialul exterior figurii se înlătură cîte puțin. Îndepărtarea în cantitate mică a materialului ce înconjoară figura face ca relieful obținut să fie foarte la suprafață, așa cum sînt efigiile de pe monezi sau de pe medalii. Francezii îi spun *relief meplat*. O astfel de lucrare este figura feminină, văzută din profil, de Donatello (1386—1466).

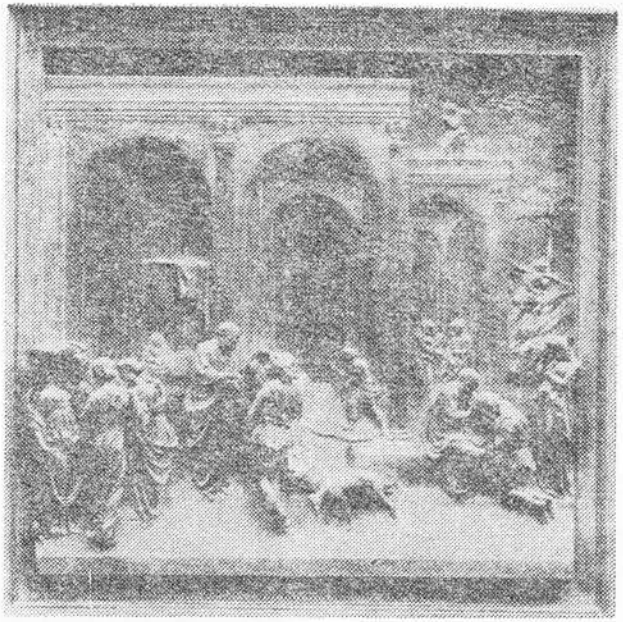
Relieful acuzat, accentuat printr-o eliminare mai pronunțată din materialul fondului, poartă numele de *basorelief* (bas-relief, basso-rilievo). Ca exemplu de basorelief poate fi amintită lucrarea lui Jacopo della Quercia (c. 1374—1438) intitulată „Adam și Eva după izgonirea din rai".

Jacopo della Quercia. **Adam și Eva după izgonirea din rai.** Basorelief.



François Rude. **Marseillaise.** Relief înalt (altorelief).

Cînd formele se desprind din material cam jumătate din volumul personajelor, relieful ia denumirea de *relief mijlociu* (jumătate relief, demi-relief, mezzo-rilievo) și în sfîrșit cînd figurile se desprind puternic, unele părți ale corpului ca mîini, picioare sau cap putîndu-se chiar detașa în întregime, restul corpului rămînînd însă legat de material, relieful obținut poartă denumirea de *relief înalt* (haut-relief, alto-rilievo). Pentru exemplificarea acestui fel de relief ne referim la „Marseillaise" lui François Rude (1784—1855) de pe Arcul de Triumf din Paris.

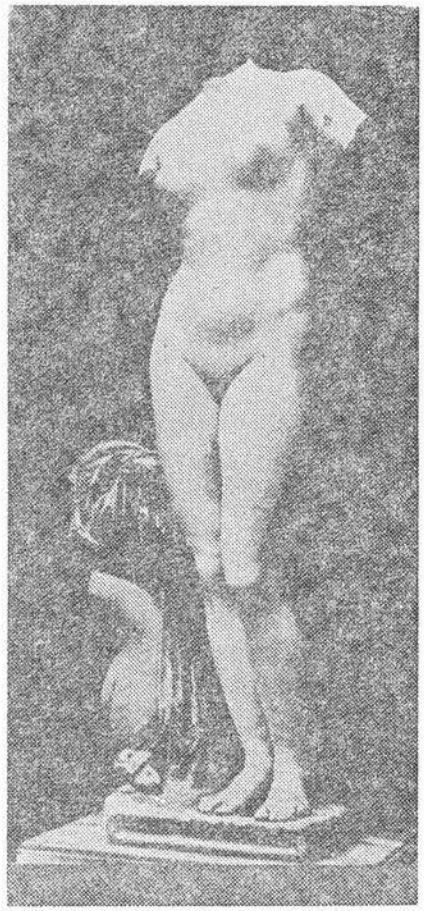


Lorenzo Ghiberti. **Iacob și Esau.** Relief perspectival în bronz. Scena se desfășoară pe mai multe planuri ca în pictură.

Într-o vreme toate aceste feluri de relief erau cunoscute sub denumirea generică de *basorelief* cu înțeles de sculptură atașată în mai mică sau mai mare măsură de fond, deci cu sens de sculptură neîntreagă prin raport cu sculptura rotundă, în *ronde-bosse,* care este complet degajată de materialul din care s-a născut. Astăzi acestei denumiri, ce sacrifica toate formele de relief uneia singure, i se spune simplu relief. Sculptura are, deci, două categorii de lucrări — *relieful* și *statuia.* (Relieful, la rîndul lui, se împarte, cum s-a arătat, în funcție de adîncime).

Deosebirea dintre relief și statuie în afară de faptul că unul este atașat de fond, iar celălalt liber, că cea de-a treia

dimensiune, adîncimea, este numai indicată în relief şi reală la statuie, mai constă şi în aceea că relieful poate avea elementele compoziţiei sale aranjate pe mai multe plane în cadru de peisaj sau de interior de clădire, dînd



Statuie (ronde-bosse) aparţinînd clasicismului greco-roman.

naştere prin aceasta unui *relief perspectival,* asemănător unui tablou, cu lumini şi umbre, într-o singură culoare. În această direcţie sînt de amintit unele din reliefurile lui Donatello şi faimoasele reliefuri ale lui Lorenzo Ghiberti de pe porţile Baptisterului din Florenţa, socotite de Michelangelo, „demne să fie porţile paradisului", adevărate picturi în bronz cu oameni, îngeri, cer, nori, pămînt, copaci, case, stînci, drumuri etc., dispuse pe mai multe planuri.

Înainte de a ajunge să aibă existenţe independente şi de-a figura în muzee, atît statuia, dar mai cu seamă reliefurile au fost încorporate construcţiilor arhitectonice şi integrate unităţii lor.

Cum lumina puternică şi depărtarea atenuează umbrele, a trebuit să se aibă în vedere acest lucru pentru ca în funcţie de amplasare să se gradeze adîncimea reliefurilor. La decorarea Partenonului, marele Fidias a folosit cu multă înţelegere, cu simţ al echilibrului şi armoniei toate felurile de relief ca şi sculptura în ronde-bosse. De jur împrejur, în partea de sus a zidurilor, din spatele coloanelor, unde nu ajungea soarele şi distanţa e mai aproape de ochi, a fost sculptată în basorelief — friza cu serbările panateneice. Afară, în lumină, deasupra arhitravei, a sculptat metopele în altorelief ca să nu fie înăbuşite de relieful trigrifelor între care au fost aşezate. În frontoane au fost aşezate sculpturi în ronde-bosse. Statuile frontoanelor strîngeau multă umbră în jurul lor şi se vedeau bine chiar dacă erau plasate mai sus. În plus reliefurile lor aduceau variaţie faţă de celelalte elemente lungi sau întrerupte ale antablamentului (arhitravă, friză cu triglife şi metope, cornişă) şi repeta echilibrat, în alt chip, jocul de goluri şi plinuri ce-l găsim dedesubt, provocat de succesiunea coloanelor.

Materialele îşi au caracteristicile lor de rezistenţă şi durabilitate, de construcţie moleculară şi densitate, de care artistul trebuie să ţină seama. Lemnul şi bronzul, fonta, oţelul se pretează mişcărilor avîntate, exagerate, ceea ce nu se poate cere pietrei sau granitului cărora le convin atitudinile liniştite şi solemne, corpurilor greoaie şi masive. Din cauza granulelor mari şi-a coeziunii slabe dintre ele, piatra nu se poate lucra cu fineţea marmorei

sau a fildeşului şi nici cu detaliile ce se pot imprima ghipsului, bronzului sau lemnului. Concepţia artistului se întîlneşte cu posibilităţile materialului şi ele se cer bine acordate. Sculptorul trebuie să gîndească lucrarea în materialul de care dispune sau să caute materialul potrivit concepţiei sale. Fidias a dovedit-o.

În mod obişnuit piatra, granitul, marmura nu se colorează, ci se lasă în culoarea naturală a materialului, rămînînd monocrome.

Vechii greci au vopsit *xoanele* (sculpturi de lemn în formă de trunchi de copac), reliefurile şi chiar statuile. Culoarea lor nu s-a păstrat nici chiar la lucrările de lemn, unde ar fi putut să se menţină. Nu cunoşteau formula culorilor durabile. Probabil dîndu-şi seama de nerezistenţa culorilor au încercat să execute statui policrome din materiale diferite. Marmoră neagră pentru păr, sprîncene şi iris, marmoră roz pentru faţă, roşie pentru gură, albă pentru rest. Dar, executarea din bucăţi şi prin încrustare micşora rezistenţa lucrărilor oferea, din păcate, o policromie săracă şi de contraste crude care nu satisfăceau simţul estetic. Geniul lui Fidias a găsit soluţia ca în materiale deosebite să realizeze totuşi o armonie mult admirată cu gigantica statuie a lui Zeus din Olimpia. Părţile goale ale corpului (faţă, bust, braţe, picioare) erau făcute din plăci de fildeş ; părul, barba şi hainele din aur. Tronul pe care şedea era de abanos, iar piedestalul de marmoră. Culoarea palid gălbuie a fildeşului se armoniza cu aurul, cînd mat cînd strălucitor, iar ambele materiale *(criselefantine)* se detaşau de jilţul negru-maro al abanosului.

Dacă în combinaţia de culori Fidias a urmărit unitatea şi armonia distinsă a lucrării, alte combinaţii de culori, prin încrustare şi prin vopsire, au urmărit să accentueze expresia de viaţă. Cît de intensă putea fi reliefată această expresie se poate constata observînd statuia de calcar a reginei Egiptului, Nefertiti.

Sculptura colorată a cunoscut erezia imitării servile a realului dusă pînă la aproape de acele figuri „trompe l'oeil" panoptice, de ceară, ale muzeului *Grévin* din Paris şi *Tussaud* din Londra. În această categorie pot fi aşezate lucrările sculptorului spaniol Francisco Tarcillo (1707—1748), care împreună cu sora sa şi fraţii săi, a modelat, a săpat în lemn şi a vopsit aproape două mii de figuri, exagerat naturaliste, cărora nu li se poate nega o anumită trăsătură viabilă, chiar dacă se depărtează de felul cum trebuie înţeleasă arta sculpturală.

Vremurile moderne cu tendinţa lor de noi cuceriri, în toate domeniile, au adus inovaţii şi în sculptură prin folosirea unor materiale vechi, însă neîntrebuinţate mai înainte în acest scop, ca sticla, fierul sub formă de sîrmă sau tablă şi au introdus un material nou, solid şi totuşi uşor de lucrat, cel al maselor plastice — au impus artiştilor o altă viziune şi au deplasat tematica de la figura umană la reprezentări abstracte pur decorative, aeriene şi dinamice, cu eliminarea ponderii materiale. Va fi vorba despre acestea în capitolul care se va ocupa cu evoluţia concepţiilor de artă.

Pictura

Pentru pictură sînt necesare două categorii de materiale, unele pe care se lucrează şi acestea constituie suportul, altele cu care se lucrează şi acestea sînt *culorile*. Se pictează pe orice fel de materiale care prezintă o suprafaţă întinsă : plăci de lemn, de marmoră, de metal, însă mai des şi în mod obişnuit întrebuinţate sînt : suprafaţa zidurilor, hîrtia, cartonul şi pînza.

Iniţial culorile pentru pictură sînt date sub formă de pulbere fină, provenite din substanţe vegetale, minerale şi diferite feluri de pămînturi, supuse unei preparaţii speciale. Într-o vreme artiştii şi le preparau singuri. Astăzi se găsesc gata preparate, în tuburi, sub formă de pastă sau în stare solidă, sub formă de batoane şi de pastile. Prepararea constă din încorporare, prin amestecare sau frecare, într-un *liant* (substanţă de legare) a particulelor de culoare. Liantul poate fi ceara topită, apa amestecată cu clei sau uleiul. Felul liantului determină tehnica de lucru şi dă naştere la variaţii de exprimare.

Egiptenii, grecii şi romanii au întrebuinţat adesea liantul de ceară albă. Prin răcire, ceara îmbibată cu culoare se solidifica ; era adunată şi făcută bulgăre. Cînd pictorul voia să lucreze, rupea din bulgări cîte o bucăţică

pe care le aşeza, fiecare în lăcaşul ei, pe o paletă încălzită. Culorile se topeau şi în starea aceasta lichidă erau întinse cu pensula pe suportul de lemn sau pe suprafaţa zidului. Dînd de rece, culorile se sleiau şi nu mai făceau legătură cu trăsăturile şi culorile ce se aşezau lîngă dînsele. Rezultă deci pete — pete de culoare. Ca să le unifice artistul se folosea de un fier încălzit nu prea tare, pe care îl trecea cu grijă pe deasupra culorilor, ele se muiau şi se interpretau, se legau între ele. Acest fel de a picta cu culori de ceară la cald şi cu ajutorul fierului încălzit a luat numele de *encaustică*. Pictura în encaustică a fost părăsită din cauza greutăţii de execuţie şi a nerezistenţei ei. Preferinţele s-au îndreptat către culorile preparate cu apă cărora li s-au adăugat substanţe lipicioase ca să ţină particulele de culoare unite cînd apa dispărea prin evaporare. Astfel culorilor dizolvate, amestecate şi frecate cu apă li s-a adăugat, după reţete diferite, clei de piele, de oase, de peşte, clei de copac, gumă arabică, albuş şi gălbenuş de ou, lapte etc. După consistenţa materiei şi a tehnicii de lucru au rezultat trei feluri principale de lucrări picturale cu liant de apă şi clei : *tempera, acuarela* şi *guaşa.*

La *tempera* pot fi întrebuinţate ca suport toate materialele menţionate. Obişnuit se foloseşte hîrtia de diferite culori şi cartonul. Se lucrează cu pastă mai densă sau mai subţiată cu apă cu care se acoperă suprafaţa suportului. Culorile se pot suprapune şi chiar încărca însă nu prea mult fiindcă transpar cele dedesubt. Nuanţele deschise se obţin prin amestec cu alb, iar cele închise prin amestec de culori în care poate intra şi negrul. Tehnica este cea a uleiului cu care tempera se aseamănă, nu însă şi în ce priveşte rezistenţa.

Acuarela este o culoare de apă fină şi transparentă. Se lucrează fără alb. Nuanţele se obţin prin mai multă sau mai puţină diluare cu apă a culorilor. Pentru alb se lasă hîrtia neacoperită cu culoare (hîrtia albă fiind suportul obişnuit al acuarelei). Acuarela cere din partea artistului multă experienţă şi multă siguranţă în întrebuinţarea valorilor şi în mînuirea pensulei pentru a realiza lucrări într-o întinsoare fără a mai reveni asupra nuanţelor şi tonurilor o dată aşezate. Reveniri sînt totuşi posibile (fără a dăuna lucrării) însă numai cu culori închise peste cele

deschise. Nu sînt indicate suprapuneri de culori deschise peste cele închise, fiindcă nu dau rezultate de atenuare, şi nici culori închise peste cele închise fiindcă dau tonuri murdare şi oarecum compacte, ceea ce este contrar caracterului de transparenţă ce trebuie să-l aibă acuarela. Pentru a reda transparenţă culorilor devenite compacte, spălarea nu este o soluţie decît în cazuri rare, cînd gama culorilor este apropiată şi cînd se urmăresc efecte difuze de ceaţă, de ploaie, de noapte etc. Pictorul şi gravorul olandez de formaţie franceză J. B. Jonkind (1819—1891) a fost un artist stăpîn pe tehnica acuarelei, a tratat-o larg, cu iscusită măiestrie şi siguranţă, cu înţelegere a valorilor şi a efectului urmărit, cu naturaleţe şi transparenţă remarcabilă.

Dar, acuarela este şi un ajutor preţios al picturii de mari dimensiuni. După cum nu este cu putinţă compunerea unei compoziţii fără crochiuri, schiţe şi studii, tot aşa nu se poate conduce coloritul de ansamblu şi chiar de detalii al unei compoziţii fără schiţe şi studii în culoare, concepute adesea în întregime în mic, în acuarelă sau tempera.

Nu totdeauna suportul acuarelei este hîrtia albă. Uneori, din necesitatea de a obţine fie efecte anumite, fie un colorit mai profund, se întrebuinţează hîrtie în nuanţe de ocru, de griuri diferite. În acest caz dacă e nevoie de lumini mai deschise decît suportul se întrebuinţează albul în acuarelă. Lucrarea realizată cu folosirea albului nu mai este o acuarelă pură, ci o acuarelă denaturată căreia i s-a dat de altfel şi alte nume, cel de *guaşă*. Fiindcă şi în tempera se lucrează cu alb, fiindcă şi tempera se poate subţia cu apă pînă aproape de acuarelă, mulţi confundă *tempera* cu *guaşa*. Confuzia trebuie înlăturată avîndu-se în vedere că tempera este un material compact şi opac, care acoperă complet suportul, folosind peste tot albul şi în lumini şi în obţinerea nuanţelor ; guaşa nu foloseşte albul decît numai la lumini, restul nuanţelor obţinîndu-se ca la acuarelă prin subţierea tonurilor cu apă. Guaşa are cîte ceva şi din tempera şi din acuarelă, dar nu-i nici una nici alta, ci face o categorie aparte.

Confuzia dintre guaşă şi tempera se întîlneşte şi între creioane colorate şi *pastel*. Se obişnuieşte ca amîndurora

să li se spună pastel cu toate că în fond sînt altceva. Creioanele colorate dau, de regulă, un desen colorat, în timp ce pastelul oferă o pictură în adevăratul înțeles al cuvîntului. Autoportretul în pastel al pictorului Chardin, de pildă, nu se deosebește întru nimic, ca aspect pictural, de o lucrare executată în ulei. Preferință pentru pastel a avut și pictorul Maurice Quentin de Latour (1704—1788).

Pentru pastel suportul este pînza anume preparată, cartonul și hîrtia aspră, puțin grunzoasă. Pastelurile se prezintă ca niște batoane, cu particulele legate slab între ele cum este la cretă și care, purtate și apăsate pe suport, lasă pe el o parte de particule, sub formă de dîre mai mari sau mai mici, mai groase sau mai subțiri. Alte dîre de altă culoare pot fi așezate deasupra lor. Artistul le combină frecîndu-le cu degetul, le apasă ca să se prindă mai bine de suport, le întinde și le unește cu culorile învecinate. După terminarea lucrării se pulverizează deasupra ei o substanță lipicioasă numită fixativ care leagă particulele între ele și pe acestea de suport. În aceste condiții culorile nu se mai scutură, cînd lucrarea este mutată dintr-un loc în altul.

Dar, din toate materialele folosite ca mijloc de exprimare plastică cel mai important este fără îndoială *uleiul*. Uleiul întrunește toate calitățile și posibilitățile celorlalte. Poate realiza un modelaj moale și catifelat ca pastelul, poate avea tonalitatea mată și reținută a temperei, poate ajunge chiar la fluiditatea curgătoare a acuarelii. Nici una însă din celelalte materiale picturale nu are vigoarea și rezistența lui. Stratul culorilor în ulei devine, prin uscare, extrem de solid și aderent cu suportul. Frecvent se întrebuințează ca suport pînza și cartonul, de aceea s-a ajuns să nu se mai spună „o pictură de pînză" sau „o pictură pe carton", ci simplu „o pînză" sau „un carton".

Suportul se prepară cu multă vreme înainte de-a se picta pe el. Prepararea constă în a întinde de mai multe ori, la intervale de timp, cîte un strat subțire de substanță cleioasă amestecată cu prafuri colorate. Preparația are nu numai rolul intermediar de-a lega culoarea de suport, ci totodată de-a ușura procesul de lucru. Preparației i se dă o culoare albă, o culoare neutrală sau o culoare menită să ajute tonalității generale a viitorului tablou.

Pe suportul preparat, artistul face desenul modelului ce-l are în față sau transpune desenul compoziției, concepută mai înainte, după care începe să *eboșeze*, adică să așeze în straturi subțiri primele tonuri, frecînd cu pensula, masele mari de umbre, de lumini, de culori locale care să servească drept punct de plecare operației de colorare.

Fiecare artist își are tehnica lui de-a așeza culoarea, cu pensula, cu cuțitul, sau cu alte instrumente ajutătoare, folosind pastă subțire, groasă sau încărcată, cu diluare de sicativ, pentru a usca repede, cînd lucrarea se face dintr-o dată, sau diluată cu ulei crud (nesicativ) care menține multă vreme culoarea neuscată, ceea ce permite reluarea lucrului în cazul cînd execuția durează timp îndelungat.

Culorile se așază în pete unele lîngă altele sau în straturi unele peste altele pornindu-se fie de la un strat mai subțire către altele mai consistente, fie de la un strat mai compact către altele mai subțiri, sfîrșind cu lazururile, care sînt culori transparente prin însăși substanța lor sau devenite transparente prin amestec de mult ulei. Metoda ultimă permite o colaborare optică între stratul de la suprafață cu celelalte din adînc care dă efecte coloristice variate și interesante, ce nu se pot obține cu un singur strat de pastă.

După trecerea timpului de la terminare, tablourile se pot vernisa, adică se așterne pe deasupra un lac incolor și subțire care le apără de acțiunea agenților exteriori.

Pictura executată în atelier, pe suporturi mobile, care nu are o anume destinație, ea putînd trece oricînd din proprietatea artistului în cea a altor persoane, a instituțiilor sau a muzeelor se numește *pictură de șevalet*. Spre deosebire de această pictură există o alta care are o anume destinație și se execută direct la locul de destinație, pe pereții interiori sau exteriori ai unor edificii de seamă. Este vorba de pictura murală așa-zisă *monumental-decorativă* — deci nu numai monumentală fiindcă s-ar putea înțelege și o lucrare de atelier de mari dimensiuni, și nici numai decorativă căci s-ar putea înțelege acele exprimări artistice simplificate și stilizate cărora se obișnuiește să li se dea această denumire. Fresca se execută pe tencuială udă. Și fiindcă tencuiala se usucă relativ repede, artistul, înainte de-a începe să lucreze, trebuie să aibă toate pregătirile făcute. Își

are concepută lucrarea mai mult sau mai puțin detaliat, are executat pe hîrtie, în mărime naturală, desenul compoziției ale cărui linii de contur le-a găurit cu o rotiță dințată, și-a pregătit în vase etichetate și numerotate culorile de apă de care are nevoie, după ce în prealabil a verificat toate tonurile și nuanțele cum vor arăta cînd se vor usca, fiindcă în stare lichidă culorile sînt închise și prin uscare unele se deschid mai mult, altele mai puțin și nu s-ar ști la ce se ajunge fără această verificare anticipată. După ce s-au făcut toate pregătirile se trece la execuția lucrării. Din suprafața zidului, rezervată compoziției, se tencuiește numai o parte, atîta cît se poate lucra într-o singură zi. Artistul așază desenul corespunzător porțiunii de tencuială și cu praf de cărbune pus într-o pînză rară, tamponează desenul în lungul contururilor. Cărbunele, ieșit din pînza în care e înfășurat, trece prin găurile făcute în desen cu rotița dințată și se fixează pe tencuială. Urmele lăsate, ca să nu se șteargă, se întăresc cu vopsea. După aceasta urmează operația de colorare după indicațiile schiței colorate. Culoarea îmbibă tencuiala și se usucă odată cu dînsa. Corectura micilor greșeli și introducerea unor detalii se pot face cu culori de tempera numai după uscare. Execuția „al fresco" dă o pictură foarte durabilă, din cauza profunzimii și încorporării ei organice în zid, așa cum o găsim în decorația interioară și exterioară a mănăstirilor bucovinene Sucevița și Voroneț, Humor etc., pe care soarele, vînturile, ploile și viscolele n-au deteriorat-o în atîtea sute de ani.

Gravura

Pînă nu de mult, pictura și sculptura erau socotite arte principale și aveau denumirea de *arte majore* în cărțile de artă, iar toate celelalte creații ce descindeau din ele sau aplicau din tehnicile lor erau înțelese drept *arte minore*. S-a renunțat la această împărțire „discriminatorie". Contemporaneitatea le-a acordat „artelor minore" același regim de importanță ca și celorlalte două și le-a însumat sub denumirea de *arte decorative și aplicate*. Această împărțire judicioasă menține însă nedreptatea de-a scoate acuarela din rîndul picturii ca s-o treacă la „arte grafice", plecînd de la criteriul că are ca suport principal hîrtia. Or, au ca suport hîrtia și lucrările executate în tempera, în pastel și chiar în ulei și-atunci de ce o lucrare în ulei pe hîrtie să fie pictură și acuarelă nu ? Aceluiași tratament inegal este supusă și *gravura*, care este trecută în departamentul artelor aplicate, ba uneori e socotită chiar „artă industrială", prin faptul că lucrările ce le execută sînt multiplicate, în serii mai mari sau mai mici, cu procedee manuale sau mecanice.

Gravura se cuvine să stea pe aceeași treaptă cu sculptura și pictura, toate avînd la bază linia pentru delimitarea formelor spațiale, una evoluînd spre volum, alta spre culoare, cealaltă spre colorație în alb și negru. Înainte de a-și croi drum de-sine-stătător, gravura a pornit-o inițial prin a face cunoscut lumii operele arhitectonice, sculpturale și picturale. Rolul ei artistic, similar cu cel al picturii și sculpturii, a fost recunoscut prin aceea că deosebit de „Saloanele oficiale" de pictură, de sculptură se organizau alternativ de autorități și „Saloane de alb și negru", unde gravura avea loc preponderent.

Aceste considerații au îngăduit ca gravura să fie tratată, cu tehnicile ei, așa cum s-a procedat cu sculptura și pictura, rămînînd ca aplicarea acestor trei arte să facă obiectul unei prezentări aparte în subcapitolul ce se ocupă de „artele aplicate și decorative".

După felul materialelor în care se lucrează, gravura poartă denumirea de *xilografie*, atunci cînd întrebuințează lemnul, *linografie* sau *linogravură* cînd folosește linoleumul, *litografie* cînd materialul este piatra, *gravură în metal* cînd utilizează arama, zincul sau oțelul ; în ultimul timp au fost introduse și masele plastice. Unele din aceste materiale sînt mai moi, cum este lemnul și linoleumul, încît dacă se trece un sul îmbibat cu cerneală tipografică pe suprafața lor, ele reține, absorb culoarea pe toată întinderea, lucru ce nu se întîmplă cu plăcile netede de metal care nu opresc cerneala decît numai unde sînt zgîrieturi, șănțulețe sau mici granulozități rămase din întîmplare sau produse intenționat. Procedeul de lucru în lemn este altul decît în metal. În lemn, linoleum și chiar în piatră se lasă în relief părțile ce vrem să iasă negru pe hîrtie și să sapă ceea ce se dorește a rămîne alb. La gravura în metal, invers,

A. Dürer. **Bunavestire** (fragment). Xilografie (gravură în lemn).

se lasă deasupra ceea ce vrem să rămînă alb și se adîncește ceea ce vrem să apară negru.

În *xilografie* (gravura în lemn) se folosesc plăci de lemn tăiate în lung în sensul fibrelor sau tăiate transversal, perpendicular pe sensul fibrelor. Plăcile tăiate tranversal permit o lucrare mai delicată a materialului. Gravura se face săpîndu-se de o parte și de alta a liniei de contur desenată pe placă, lăsîndu-se linia mai subțire unde este lumină și mai groasă unde este în umbră. Nu se lasă lemn compact decît acolo unde vrem să avem negru intensiv. Altminteri se striază în fel și chipuri, după cerințele de redare a reliefului, încît pe hîrtie să apară umbre sub forme de linii paralele mai groase sau mai subțiri, mai apropiate sau mai depărtate, mai scurte sau mai lungi, linii întretăiate formînd mici pătrate, romburi, triunghiuri sau încîlcituri, umbre în formă de dinți de pieptene, de triunghiuri lungi cu vîrful înfipt în alb etc. Felul execuției este deci variat și el face valoarea și frumusețea xilografiei. După ce lucrarea e socotită terminată, se trece pe deasupra

un sul îmbibat cu cerneală tipografică, se așază o coală de hîrtie și se presează. O parte de cerneală trece de pe relieful de lemn pe hîrtie. Se scoate unul sau mai multe exemplare de probă. Dacă sînt găsite satisfăcătoare, se continuă cu multiplicarea stampelor pînă se tocește relieful lemnului. Dacă se constată insuficiențe, se aduc modificări în subțierea liniilor și atenuarea maselor de umbră, după care se trag noi probe. Probele sînt foarte căutate de amatori și cercetători pentru că sînt puține și fiindcă datorită lor se pot urmări stadiile prin care a trecut opera de artă.

Mulți din artiștii Renașterii au practicat și gravura. Mereu întîlnim în biografiile lor mențiuni cum că au fost „pictori, sculptori, gravori pe lîngă alte îndeletniciri (arhitect, poet, etc)". La noi xilografia a început cu ilustrarea vechilor tipărituri religioase.

Linografia sau *linogravura* nu diferă esențial de xilografie atît ca mod de a lucra, cît și ca efect artistic. Singura deosebire este că linoleumul nu permite finețele de linii ce se pot face în lemn. Linoleumul e potrivit pentru lucrări cu constraste de lumini și umbre și se pretează excelent la lucrări decorative de dimensiuni mari unde lemnul nu poate fi întrebuințat.

Litografia este o recentă descoperire dintre ramurile gravurii (1796). Pe o piatră specială de calcar, a cărei suprafață a fost șlefuită cu mare îngrijire, se face desenul fie cu un creion gras, fie cu penița sau pensula folosindu-se o cerneală care are la bază ceară și puțin negru de fum. Se atacă apoi ușor suprafața pietrei cu acid. Locurile acoperite de creion sau de tuș, conținînd grăsime, sînt ferite de coroziune. Reacția se petrece numai în părțile neacoperite care, sub acțiunea chimică, se adîncesc puțin, atîta cît să nu fie atinse de sulul cu cerneală în derularea lui. Cînd desenul este făcut pe piatră, cu peniță, lucrarea litografică seamănă cumva cu xilografia, cu linografia și chiar cu acvaforte ; cînd este făcut cu creionul sau cu pensula seamănă cu desenul. Fiindcă litografia se lucrează mai ușor și mai repede decît toate celelalte specii de gravură, fiindcă se poate trage într-un mare număr de exemplare și prin asta are o mare putere de informare și de pătrundere în rîndurile maselor populare, fiindcă atunci cînd este lucrată cu îngrijire poate reda cu fidelitate cele

H. Daumier. **Don Quijote şi Sancho Panza.** Litografie.

mai fine şi complicate compoziţii, de aceea chiar de la apariţie s-a extins cu repeziciune în toate ţările şi a luat o mare dezvoltare publicitară. Cel ce a dat litografiei o strălucire deosebită, a practicat-o cu o iscusinţă fără pereche, a scos din posibilităţile ei opere de mare valoare a fost Honoré Daumier (1808—1879). În afară de alte subiecte, în arta sa a satirizat cu causticitate moravurile societăţii. La noi, litografia a fost îmbrăţişată cu pasiune de Gh. Asachi (1788—1869), care a văzut în ea un bun mijloc de educaţie patriotică şi de trezire a unei mişcări artistice plastice. În calitatea sa de „referendar" al Eforiei Şcoalelor, cu rol de îndrumător şi organizator al învăţămîntului, el visa să dea ţării nu numai artişti de seamă care să compună tablouri istorice, ci să fie totodată perfecţi litografi ca să poată multiplica şi răspîndi operele lor. Pentru început a pornit cu cîteva litografii compuse de el şi executate de alţii, dintre care cea făcută de Gh. Panaiteanu (1816—1900) este de netăgăduită valoare artistică.

Gravura în metal a căpătat denumiri deosebite după procedeul de lucru întrebuinţat.

În gravura cu acul (Pointe-sèche), artistul se foloseşte de un instrument în formă de creion cu vîrful ascuţit ca un ac sau avînd vîrful de diamant. Cu acesta zgîrie la suprafaţă placa de aramă. Fiindcă nu se lucrează în adîncime ca materialul să opună rezistenţă, mîna se mişcă mai în voie şi astfel trăsăturile sînt destul de libere. Liniile sînt uneori largi şi lungi ca cele ale unui crochiu, alteori se zgîrie placa scurt, mărunt şi insistent pentru a se realiza gradaţii de umbre. Trăsăturile fiind superficiale, nu se pot trage decît un număr redus de stampe deoarece prin presare placa de aramă se turteşte şi desenul devine din ce în ce mai lipsit de claritate.

În *gravura cu dăltiţa* (taille-douce) execuţia liniilor se face mai în adînc. Fiindcă acum materialul opune mai multă rezistenţă, mişcările nu mai sînt aşa de libere, de-

I. Bah — Lümand. **Copil dormind.** Gravură cu acul (pointe-sèche).

oarece mîna trebuie să apese puternic instrumentul. Umbrele se redau prin linii paralele, orientate în sensul mușchilor, a formelor. Trecerea de la lumină la umbră se face prin puncte mici și rare, apoi punctele se îndeasă, se prefac în linii subțiri care se îngroașă pe măsură ce se intenționează să se obțină umbră mai multă. Unde întîlnește în cale o cută, un mușchi, o formă ieșită în afară, linia se subțiază iarăși pentru a se îngroșa după aceea. Dacă prin îngroșarea liniilor nu se ajunge totuși la gradul de umbră necesar, se introduc între ele linii secundare sau se trasează linii perpendiculare, linii oblice într-un sens sau și din sens contrar. Uneori gravura cu dăltița se apropie așa de mult de xilografie, încît este greu de recunoscut una de alta. Numai finețea liniilor și întretăierea lor, ce nu se pot obține în xilografie, deosebesc gravura cu dăltița de aceasta. Finețea lucrului cu dăltița crește cînd placa de aramă este înlocuită cu placa mai dură de oțel. Un mare și neîntrecut maestru al gravurii cu dăltița a fost A. Dürer. Operele lui capitale, în această direcție, sînt : „Cavalerul, moartea și diavolul", „Melancolie" și „Sfîntul Ieronim". Ele nu pot fi reproduse la dimensiunile unei cărți poștale. Desimea și subțirimea liniilor reproduse în mic dau mai mult impresia unui desen decît a unei gravuri.

Acvaforte întrunește libertatea de mînuire a instrumentului de gravat din gravura cu acul, cu adîncimea de incizare a gravurii cu dăltița. Pe placa de aramă se întinde un strat foarte subțire de ceară anumit preparată. Pe suprafața cerii, artistul desenează cu vîrful ascuțit al instrumentului, cum ar desena pe hîrtie cu creionul. Ceara fiind relativ moale nu opune rezistență și astfel mîna poate face mișcări aproape tot așa de degajate ca la desen. Acolo unde artistul apasă mai ușor, acul abia atinge placa de dedesubt, acolo unde apasă mai mult este dată la o parte o mai mare cantitate de ceară. Cînd desenul este gata, se toarnă peste întreaga suprafață a plăcii o cantitate suficientă de „apă tare" (amestec de acid azotic cu acid clorhidric), acvaforte în denumirea italiană. Soluția atacă arama în locurile unde a fost înlăturată ceara, neavînd nici o influență asupra părților rămase acoperite. După ce corodarea s-a făcut destul de adînc se varsă „apa tare" și se curăță ceara. După tragerea exemplarelor de probă se fac corecturi unde este cazul.

Rembrandt a executat un mare număr de lucrări în acvaforte. Era maniera care convenea viziunii sale. Gravurile lui au desenul fluid, iar valorile sînt răspîndite în efecte transparente de clarobscur exact ca și în lucrările de pictură. Între artiștii noștri vechi cel care a lucrat mai mult în tehnica acvafortei, fără ca să-i dea o prea mare amploare, a fost Th. Aman.

În toate manierele de gravare menționate (cu excepția litografiei) redarea obiectelor și volumelor se face prin liniuțe de diferite lungimi și grosimi, orientate în sensuri diferite. Iată însă două procedee: una *mezzotinte* (manieră neagră) și alta numită *acvatinte* (vernis moale) care ușurează munca artistului și dau gravurii noi mijloace de reprezentare a reliefului.

Gravura în *mezzotinte* (manieră neagră) întrebuințează și ea obișnuita placă de aramă. Pe suprafața ei, artistul produce mai întîi granulozități mărunte cu ajutorul unui fel de răzătoare foarte fină purtată în toate direcțiile. Dacă peste placa astfel preparată se trece un sul cu cerneală, între granule cerneala este reținută pe foaia de hîrtie așezată deasupra ei și presată, se obține în întregime o tonalitate uniformă și profundă.

După prepararea plăcii, rolul artistului este să distrugă, cu instrumente speciale și cu mare băgare de seamă, o parte din granule, în măsura reclamată de clarobscurul subiectului. Acolo unde se elimină la rînd toate granulele, se obține albul, unde se elimină granulele pe sărite se obțin semitonurile, iar acolo unde granulele rămîn masate, hîrtia va ieși neagră de sub presă.

La rezultate mai sigure în ce privește trecerea pe nesimțite de la lumina cea mai puternică la umbra cea mai adîncă se ajunge cu tehnica *acvatinte*. De data aceasta se pornește de la placa de aramă netedă. Pe toată suprafața ei se întinde un strat subțire de vernis ușor sicativ. În părțile de unde începe semiumbra motivului de executat se presară omogen zahăr pudră sau sare foarte fină. Se lasă să se usuce vernisul (un lac special), apoi se afundă placa într-un vas cu apă ca să se topească zahărul sau sarea. Se toarnă peste placă „apă tare", care atacă arama în locurile rămase goale. Se curăță vernisul vechi și se unge din nou întreaga placă cu vernis. Se presară din nou pudră de sare sau zahăr începînd de astă dată din locul unde semiumbra

trebuia să fie puternică. Operaţia se repetă pentru a se obţine mereu nuanţe din ce în ce mai închise pînă la negru eventual. Gravura în *mezzotinte* şi gravura în acvatinte combinată cu gravura în acvaforte dau realizări deosebit de interesante. De această combinaţie de tehnici s-a folosit pictorul spaniol Goya în realizarea operei grafice. Mai există o tehnică de gravare în aşa-numita *manieră de creion,* în care se întrebuinţează rotiţe dinţate sau ştanţate punctate cu care se ciocăneşte placa pentru ca stampa trasă să aibă înfăţişare de desen, însă acest procedeu a fost mai rar întrebuinţat.

Graficianul sovietic Andrei Goncearov, în cartea sa „Arta graficii", menţionează alt procedeu de-a se obţine gravură în „manieră de creion". Pe placa metalică acoperită cu vernis se aplică o foaie de hîrtie şi pe aceasta se execută desenul cu creionul. Prin presiunea creionului asperităţile colii de hîrtie aderă la vernis, iar atunci cînd hîrtia se ridică, ia cu sine particule de vernis. După corodarea plăcii se obţine o linie masivă, granulată, care reproduce „desenul în creion".

Arta modernă a introdus şi o altă tehnică de-a obţine stampe, cea a *serigravurii* care, între alte procedee, foloseşte o sită deasă de mătase ce se acoperă cu vernis în părţile unde hîrtia trebuie să rămînă albă şi se lasă neacoperite părţile pe unde urmează să pătrundă substanţa colorată. Se aşază sita pe foaia de hîrtie, şi cu o periuţă îmbibată cu cerneală sau culoare se trece peste toată suprafaţa sitei, apoi sita se ridică, se aşază pe altă foaie de hîrtie şi operaţia se repetă.

Artiştii nu s-au mulţumit numai cu stampe [1] într-o singură culoare neagră sau în tonuri de sepia. Uneori, pentru înfrumuseţare le-au colorat cu mîna. Dar procedeul era anevoios şi mergea încet, şi omul inventiv, în dorinţa de a-şi uşura munca şi-a cîştiga timp, a recurs la sistemul de-a colora tot prin imprimare într-o culoare, în două, în trei sau în mai multe. S-a constatat că roşu, galben şi albastru, plus umbre, sînt suficiente. Pentru fiecare culoare însă trebuie o placă aparte. Procedeul de lucru este ca la gravura în mezzotinte. Se ia o placă granulată destinată culorii galben, bunăoară. Se distrug complet granulele acolo unde nu vrem să apară galben de loc, se elimină o parte din granule unde vrem să avem galben şi se lasă granulele intacte unde galbenul trebuie să fie intensiv. La fel se procedează şi cu plăcile pentru albastru şi roşu. Cînd vrem să avem culori curate şi separate trebuie avut grijă ca repartizarea granulelor pe cele trei plăci să nu coincidă.

Cînd se intenţionează să se obţină şi alte culori, atunci se lucrează plăcile în aşa fel încît părţi ale plăcii pentru galben să coincidă cu părţi ale plăcii pentru roşu ca să dea portocaliu, părţi ale plăcii pentru galben ca să coincidă cu părţi ale plăcii albastru ca să dea verde etc. Deci, pentru portocaliu, verde, violet nu mai sînt necesare plăci anume. Numai cînd este nevoie de un alt verde decît cel obţinut din suprapunerea albastrului peste galben, numai atunci se recurge la o nouă placă.

După ce plăcile (clişeele) au fost gata, se porneşte la multiplicarea gravurii, fiecare coală de hîrtie trecînd succesiv pe deasupra fiecărei plăci, astfel ca să cadă cu cea mai mare exactitate în locul unde trebuie. Orice deplasare cît de mică face ca suprapunerile să se încalce şi în loc de contururi precise să avem margini confuze şi tremurate.

Dintre toate speciile de gravuri cea care se pretează mai bine la colorare este litografia. Cu rezultate excelente Toulouse-Lautrec a realizat un număr de *cromolitografii* interesante.

O imprimare în culori, care se găseşte la mijlocul drumului între pictură şi gravură, este *monotipul.* Pe o placă de aramă, zinc sau piatră, granulată fin, manual sau mecanic, artistul îşi pictează subiectul folosindu-se de culori speciale pe care le aşază cu pensula în strat subţire. Prin presare, ca în gravură, pictura trece de pe piatră pe hîrtie. Se obţine astfel un singur exemplar, şi de aceea se numeşte monotip. Ca să avem un al doilea, trebuie pictat din nou pe placa granulată. Monotipul dă pe hîrtie o pictură subţire, catifelată, cu culorile penetrante şi legate, cu mai multă abundenţă de nuanţe decît le poate da litografia policromă.

Gravura a apărut din nevoia de înfrumuseţare a tipăriturilor, iar pînă la ivirea posibilităţilor mecanice de reproducere a operelor de artă, ea a constituit singurul

[1] Prin stampe se înţeleg exemplarele imprimate de pe plăcile gravate, ; nu importă în ce manieră şi pe ce material.

mijloc de difuzare și popularizare a operelor renumite de sculptură, pictură și arhitectură.

Gravura — reproducînd opere de artă — întîmpină greutăți în execuție. Transpunerea desenului trebuie inversată pe placă, pentru ca la imprimarea pe hîrtie să apară la fel cu originalul. De altfel, de acest lucru trebuie să țină seama și gravura originală, căci dacă este indiferent că un portret de profil sau trei sferturi este văzut din dreapta în loc de stînga, că un copac într-un peisaj apare în stînga și invers, ne deranjează însă pînă la agasare cînd într-o stampă, ce înfățișează o bătălie, luptătorii manevrează armele cu mîna stîngă cînd în realitate ele sînt mînuite cu dreapta sau cînd o stradă ce ne este binecunoscută o găsim cu casele schimbate de pe o latură pe alta.

Desprinsă de sarcina de-a reproduce opere de artă, gravura a devenit azi operă originală și independentă, adică gravură de șevalet (prin analogie cu pictura de șevalet) solicitată totuși ca pe lîngă rolul ei pur estetic să îndeplinească totodată misiuni de ordin social în direcție educativă, economică, politică, culturală etc.

Artele decorative și aplicate

Principiul de îmbinare a utilului cu frumosul, susținut de Horațiu în a sa „Ars poetica" cu formula „miscuit utile dulci", își găsește aplicabilitatea în creațiile artistice cuprinse sub denumirea de *arte decorative și aplicate*. Titlul este cam lung și nu îndeajuns de precis din cauză că noțiunile lui componente au mai multe sensuri. Noțiunea de „artă decorativă" conține înțeles de înfrumusețare, împodobire, ornamentare, iar în pictură de stilizare a unui tablou în tente plate, unde lipsa de modelare, de relief, de adîncime spațială este înlocuită de frumusețea și armonia culorilor.

Noțiunea de „artă aplicată" este luată aici cu înțeles de producții folositoare, utile, care în execuția lor au primit ajutorul picturii, sculpturii, gravurii. Dar ce este util ? Numai obiectele cerute de viața de toate zilele ? Linguriile, paharele, solnițele, farfuriile sau castroanele ? Nu. Utile sînt și cele cerute de nevoi sufletești : bibelourile, podoabele, obiectele de cult etc.

Pînă la găsirea unui titlu mai fericit (dacă se va găsi vreodată) prin „arte decorative și aplicate" rămîne să înțelegem toate producțiile și cele în care utilul se face simțit înaintea frumosului precum și cele în care frumosul prevalează latura de utilitate.

Aria de cuprindere a „artelor decorative și aplicate" este vastă, ea sporește mereu cu apariția de materiale și produse noi, așa că nu e posibil să fie abordate definitiv toate soiurile de creații din acest domeniu și cu atît mai mult nu e posibil ca într-o singură lucrare, fie ea cît de vastă — pasă-mi-te în una de modeste proporții ca cea de față — să fie arătate în amănunt tehnicile lor de producere. Ne vom mărgini să arătăm doar aspectul general al celor mai însemnate din ele și mai strîns legate de pictură, sculptură și gravură.

Marea varietate a producțiilor pune problema modului cum trebuie să li se facă prezentarea. Expunerile nu pot fi lăsate să se succeadă la voia întîmplării, așa cum vin sub condei, prin asociații săltărețe de idei. Se impune o anumită sistematizare, o anumită ordine. Criteriul de sistematizare a fost pentru unii materialul ce stă la baza creațiilor : lemnul, metalul, piatra, marmora, fildeșul, lutul, sticla, hîrtia, firele textile etc. Într-o astfel de împărțire rămîn pe dinafară zgrafitul, scenografia și altele. Alții au defalcat grupările în subdiviziuni mărunte. Așa, de exemplu, la ceramică întîlnim împărțiri ca „porțelan moale, porțelan tare, faianță la foc mare, faianță la foc mic, faianță fină (englezească) etc.

Cred că e mai nimerit să se înfățișeze compartimentele artelor decorative și aplicate avîndu-se în vedere rolul și funcția ce sînt chemate să le îndeplinească, implicînd totodată evoluția, materialele și tehnica cu care sînt realizate.

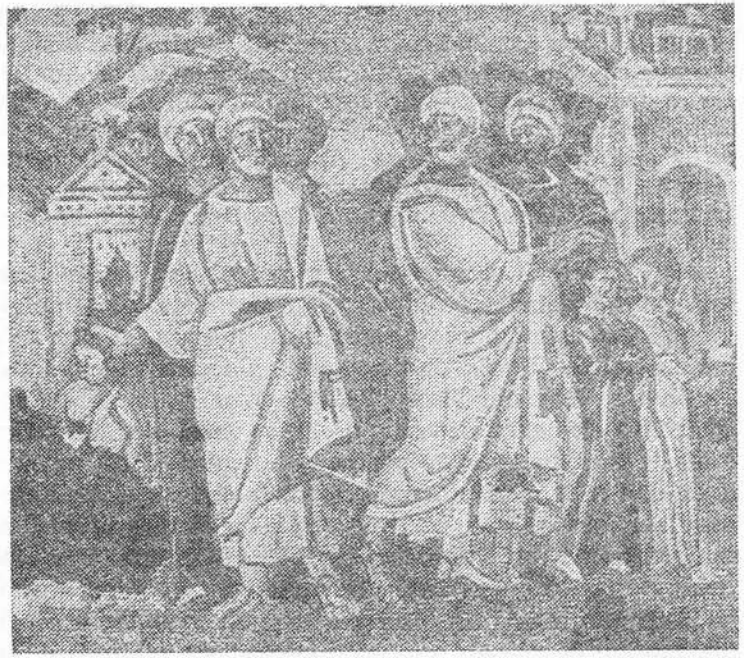
Vor fi astfel înfățișate : decorarea edificiilor, îmbrăcămintea, podoabele și sculptura mică, mobila și obiectele de cult și cele casnice (ceramica, sticla), grafica etc.

Pentru ca suprafața întinsă a zidurilor să nu rămînă goală și monotonă, oamenii au simțit nevoia s-o decoreze și au recurs la pictură întrebuințînd materiale colorate dizolvate în apă sau amestecate cu ceară. Dar o astfel de pictură nu era durabilă și în dorința de a avea o decorație rezistentă, i-a dus, pe încetul, să descopere metoda de a

picta „al fresco", metodă ce avea să dea așa de strălucite realizări în timpul Renașterii.

Cei vechi au mai cunoscut un mijloc de decorare plasat între pictură și sculptură (reluat în mică măsură și în zilele noastre) cunoscut sub numele de *zgrafito*. Pe porțiunea de zid destinată lucrării, porțiune bine netezită și uscată, se așterne peste tot o tentă uniformă, de culoare închisă, necesară umbrelor sau fondului. După uscarea acesteia, se așterne un al doilea strat de culoare mai deschisă pentru umbre și semiumbre. Ultimul strat ce se întinde este de

Compoziție executată în trei tonuri care seamănă cu maniera **zgrafito.**



Mozaic.

culoare deschisă de tot necesară părților luminate și eventual fondului. Artistul transpune, ca la frescă, desenul compoziției, apoi cu instrumente speciale zgîrie conturul pînă la stratul de culoare închisă, iar pentru semiumbre și umbre zgîrie în haşuri sau rade pe porțiuni mai mari, după cerințele compoziției, stratul de deasupra pînă ajunge la unul din straturile de dedesubt de care are nevoie. Zgrafitul este un fel de pictură în două, trei și chiar mai multe culori.

Mult mai durabil decît pictura și zgrafitul, în ce privește materialul și păstrarea nealterată a culorilor, este *mozaicul* socotit de lume a fi „pictură eternă". Este o lucrare realizată din bucățele mici și egale de marmoră colorată, de piatră, de sticlă groasă, fixate puternic prin afundare, unele lîngă altele, într-o masă de mortar sau de ciment. Pentru claritatea, frumusețea și strălucirea culori-

lor arta fastuoasă bizantină a folosit pe scară largă mozaicul la decorarea lăcașurilor religioase. Sînt de amintit mozaicurile din Ravenna, din Salonic, de la Roma etc. Datorită frumuseții și rezistenței lor, mozaicurile au fost folosite la pardosirea încăperilor ca să le asigure tărie și să le dea înfățișare luxoasă. Amintim mozaicurile băilor romane, cel al bisericii San Marco din Veneția, cel de mare frumusețe și de mari dimensiuni descoperit la noi, la Constanța.

Atît fresca cît și zgrafitul și mozaicul sînt lucrări fixe, încorporate zidurilor, colaborează și pun în valoare monumentele arhitectonice de aceea li se și spun că sînt arte monumentale. Ele sînt indicate edificiilor ce nu-și schimbă destinația (cum sînt bisericile), fațadelor cu suprafețe întinse fără elemente de variație, sălilor vaste etc. Mai puțin indicate sînt încăperilor particulare, chiar dacă aparțin unor clădiri de mari proporții ca palatele și castelele. Acestora le-a convenit mai mult decorația cu picturi de șevalet, mai cu seamă după descoperirea picturii în ulei. Dar picturile de mari dimensiuni ce se agățau pe pereți erau greu de întreținut și mai ales de manipulat dintr-un loc în altul, din motive de plasare mai avantajoasă, de schimbare de destinație a încăperilor, sau cînd deținătorii schimbau proprietatea.

Îndeletnicirile țesutului și cusutului, a căror tehnică era cunoscută încă din vechime, au început să fie practicate în ateliere de *tapiserie*, unde în războaie verticale sau orizontale, cu fire de lînă colorată sau de mătase, cu introduceri uneori de fire de argint sau aurite, se execută tablouri complicate, mari și suple ce puteau acum să fie făcute sul și mutate cu ușurință.

Tapiseria a cunoscut o mare înflorire în Flandra, în special în orașul Arras și a exercitat influență asupra atelierelor din Italia, Spania, Germania și îndeosebi din Franța. Piesele ce au fost executate în localitățile franceze Aubusson și Gobelins n-au întîrziat să devină cunoscute în toată lumea și mai ales cele ale manufacturii din ultimul oraș care au impus numele de „goblen" ce se dă și azi tapiseriilor de pretutindeni.

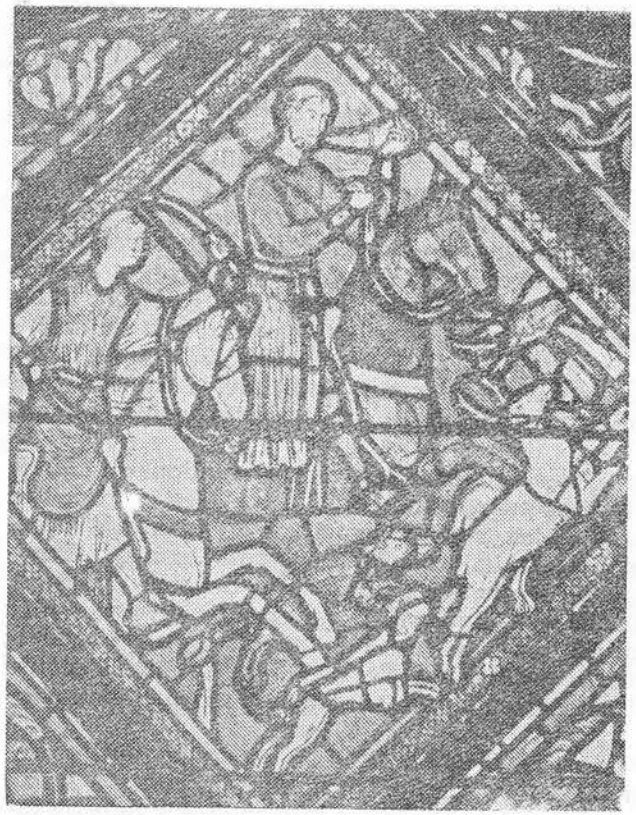
Lucrările de tapiserie s-au executat de maiștrii țesători după cartoanele deja existente ale pictorilor sau compuse anume de artiști în acest scop. În epoca Renașterii și cîtva timp după aceea tapiseriile s-au executat după cartoanele lui Rafael, Rubens, Jordaëns, Goya, Simon Vouet (1590—1649), Nicolas Mignard (1606—1668), Charles Le Brun (1619—1690), Watteau, François Bouchér (1703—1770) etc. Dar cu schimbarea concepțiilor de artă, lucrările de tapiserie au părăsit subiectele picturii clasice. Mai aproape de zilele noastre au executat cartoane Renoir, Georges Braque (1882—1963), Picasso, Marc Chagall (1887), Raoul Dufy (1877—1953) etc. Un reformator al acestui gen de artă a fost Jean Lurçat (1892—1966), care a dezbrăcat tapiseria de pictural și i-a dat caracter pur decorativ. L-au ajutat, în această privință, concepțiile suprarealiste, cubiste și abstracționiste.

Între mijloacele de decorare trebuie menționată și *hîrtia de tapet* (papier peint). În secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, n-a fost în străinătate expoziție națională și internațională, organizată sub titulatura de „Expoziție de artă decorativă", „Expoziție de artă aplicată", „Expoziție de artă industrială", „Expoziție de artă utilă" etc. din care să lipsească hîrtia de tapet. Imaginația artiștilor s-a dovedit prodigioasă și creațiile lor au fost răsplătite nu numai cu sentimente de admirație ci și cu premii substanțiale.

Pictura care s-a făcut simțită în decorarea pereților prezidează și decorarea marilor deschideri în zidurile înalte ale catedralelor gotice. Pentru ca prin imensele ferestre interiorul să nu fie invadat de lumina puternică a zilei, alungătoare de mister, constructorii au stăvilit-o lăsînd să pătrundă numai feeria transfigurată a unui joc cumpănit de lumini colorate. Cu bucăți de sticlă colorată, nu transparente, ci translucide, legate între ele, pentru susținere și accentuare de forme, cu cercevele subțiri și maleabile de plumb, au compus *vitralii* cu subiecte religioase. Renumite sînt vitraliile de la catedrala din Chartres.

Între un tablou, un mozaic, un goblen sau un vitraliu nu-i deosebire de aspect, ci doar de material și de tehnică.

Pictura este prezentă și în ce privește îmbrăcămintea oamenilor. Hainele greco-romane compuse din tunică, peplu, togă etc. s-au menținut neschimbate timp îndelun-



Vitraliu de la catedrala din Chartres.

gat. Cu toate că erau de o singură culoare nu apăreau monotone privirii şi asta din cauză că fiind largi făceau cute multe cu joc bogat de lumini şi umbre. Variaţia şi frumuseţea acestor haine consta, deci, din felul cum erau purtate şi din bogăţia faldurilor ce le formau. Totuşi o mică ornamentaţie colorată a fost introdusă sub formă de meandre la marginea materialului. Înlocuirea (mai tîrziu) acestui soi de îmbrăcăminte prin altele mai strîmte, jocul faldurilor de altă dată a fost înlocuit cu volane, cu croieli în forme bufante şi pentru sporirea frumuseţii li s-au adăugat *dantele* şi *broderii* pe lîngă faptul că însăşi stofa din care se confecţionau hainele era ţesută cu modele decorative de variată coloraţie. O astfel de îmbrăcăminte era însă costisitoare şi nu şi-o puteau permite decît cei avuţi. La marea majoritate a oamenilor îmbrăcămintea era modestă şi, deci, mai ieftină. Cerinţele, devenid din ce în ce mai mari şi tendinţa mereu crescîndă de-a fi cît mai puţin costisitoare, au dus la ţesături „uni", executate uşor şi repede pe care s-au imprimat apoi mecanic motive variate cu abundenţă de culori. Produsele au luat denumirea de *imprimeuri*. La crearea lor participă azi numeroşi artişti cu înclinaţii deosebite pentru decorativ, punînd în joc o fantezie uluitoare. Arta imprimeurilor, unită cu aceea de-a crea mereu noi modele de croială întreţin moda cu existenţă trecătoare, satisfăcînd prin asta dorinţa neîncetată de variaţie şi noutate, precum şi interesul economic de producere, circulaţie şi consum.

De începuturile sculpturii cu caracter util este legată modelarea vaselor de argilă pentru păstrarea lichidelor şi-a alimentelor. Concomitent cu modelarea şi arderea în foc a acestor obiecte, cerute de necesităţile vieţii, au fost şi alte modelări puse în slujba credinţei şi superstiţiilor omeneşti. *Amuletele* sînt acele mici obiecte confecţionate din lut şi din alte materiale cărora primitivul le-a atribuit anumite puteri convins fiind că dacă sînt purtate, omul este ferit de boli, de primejdii şi apărat de duhuri rele. Obiectul de lut, lemn sau piatră adoptat colectiv, considerat sfînt, înzestrat cu puteri miraculoase şi adorat pentru aceasta, devine fetiş, în jurul căruia se dezvoltă credinţa primitivă. De la fetiş la idol, la acea materializare în chip de statuie, căreia i se acordă un cult mai organizat şi mai generalizat, distanţa este apropiată. De pe urma confecţionării de amulete, fetişuri şi idoli au rezultat statuietele de cult găsite în mormintele egiptene şi minunatele figurine greceşti de Tanagra şi Myrna, în lut ars colorat, în care bibelourile îşi pot recunoaşte înaintaşii. *Bibelourile* sînt astăzi obiecte de artă, a căror utilitate este de ordin sufletesc. Ele reprezintă oameni, animale, păsări şi flori, executate în lut, faianţă, porţelan, sticlă, lemn, marmoră, fildeş, bronz, argint etc., care prin culoarea şi forma graţios stilizată, aşază peste lucrurile unde sînt puse o notă de variaţie de frumuseţe şi încîntare.

Cu filiaţiune în confecţionarea de mici amulete şi în înfrumuseţarea prin gravare a armelor de luptă, a instrumentelor de lucru, a obiectelor de mai mare sau mai mică întrebuinţare îşi trage originea sculptura miniaturală de mai tîrziu a pietrelor fine semitransparente şi opace şi mai puţin a pietrelor preţioase (geme), care sînt transparente şi dure. Popoarele orientale de pe teritoriile Babilonului, Indiei şi Chinei atribuiau pietrelor fine şi celor preţioase, însuşiri curative. Jadul ar fi exercitat pare-se o influenţă binefăcătoare în bolile de rinichi, ametistul împotriva tendinţei spre alcoolism etc. Oamenii şi-au închipuit că valoarea lor preventivă şi curativă creşte dacă sculptează în ele divinităţi şi semne misterioase. Din cauza rarităţii şi durităţii n-au fost gravate, decît excepţional, diamantul, rubinul, safirul şi smaraldul şi în măsură destul de redusă ametistul, topazul, granata şi acvamarina. În mod obişnuit au fost gravate pietrele fine : opalul, peruzeaua, jaspul, jadul, agata şi, mai ales, o varietate a agatei numită sardonix, care are în general două sau trei straturi paralele subţiri : unul galben fumuriu, altul albicios şi al treilea brun sau negru. Toată arta constă în a pune judicios în valoare cele trei straturi. Albul sidefat sau de culoarea fildeşului pentru faţă, galbenul fumuriu pentru păr, haine, cască, diademă etc., iar culoarea închisă pentru fond. Lucrarea în relief, în piatră fină, pe o suprafaţă de 2—3 cm., se numeşte *camee*. Cea mai mare camee şi mai renumită totodată reprezintă „Apoteoza lui August". Pietrele fine şi preţioase pot fi gravate şi în adîncime. În acest caz lucrarea realizată invers decît cameea se numeşte *intalie*. Una din cele mai cunoscute intalii reprezintă bustul Iuliei, fiica împăratului Titus. Intalia se ataşa la inelul de purtat în deget şi servea drept pecete. Sculptura miniaturală a primit numele de *gliptică* şi a cuprins întîi cameele şi intaliile apoi s-a extins şi asupra gravărilor în metal, a *monezilor* pentru schimb şi a *medaliilor* pentru comemorări de oameni şi evenimente. La început relieful monezilor şi medaliilor a fost pronunţat şi bulbucat încît nu se puteau aşeza unele peste altele în fişicuri. Acest lucru a fost posibil cînd relieful lor a fost lucrat plat, la nivel cu suprafaţa materialului din care erau decupate piesele.

Amuletele sub formă de statuiete mici şi de camee erau purtate la gît şi se încadrau podoabelor. Dorinţa de

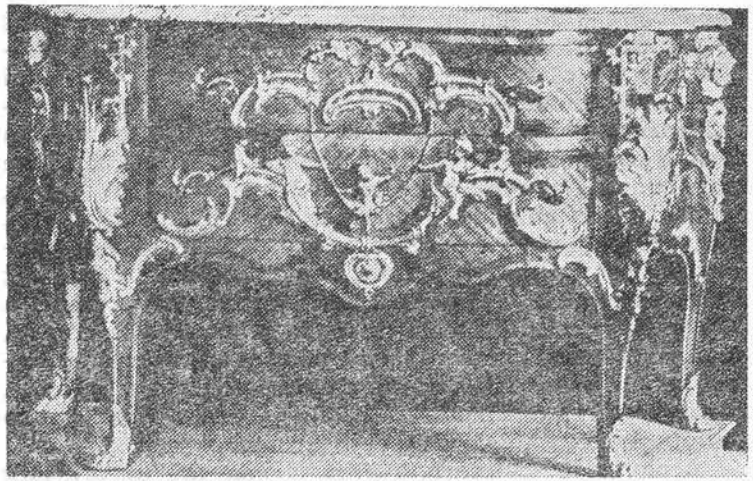
împodobire e un sentiment primar şi profund, manifestat de oameni tot aşa de timpuriu ca şi superstiţiile. Irezistibila pornire către împodobire se va fi datorat spiritului de-a imita frumuseţi văzute la animale şi păsări, necesităţilor de cult sau tendinţei instinctive de-a atrage atenţia sexului contrar, de-a fi ales şi preferat. Şi astfel, ca să fie mai frumoşi, oamenii s-au împodobit cu pene, cu frunze, cu blănuri de animale, s-au supus durerii de-a fi tatuaţi, şi-au confecţionat tot felul de podoabe (salbe, coliere, pandantive, brăţări, broşe, paftale, cercei, inele etc.). Au fost alese materialele cele mai strălucitoare şi mai scumpe, a fost pusă în execuţie toată iscusinţa şi imaginaţia omului, acestea ajungînd giuvaere, *bijuterii* care au devenit nu numai banale obiecte de comerţ, ci opere delicate şi perfecte, capabile să producă plăcere estetică ca şi o pînză sau o sculptură executată de un maestru renumit.

Acolo unde sculptura a avut, şi mai are uneori, larg teren de aplicare, este în confecţionarea *mobilei*. Rudimentară la început ea s-a complicat mereu ca formă şi ca decoraţie pînă ce în epoca rococoului, a ajuns de mare complexitate. Apoi s-a tot stilizat pînă cînd, influenţată de „cubism", ornamentaţiile sculpturale au fost eliminate pentru ca accentul să se pună pe forme simple şi pe linii drepte.

Cel mai simplu procedeu de decorare sculpturală a mobilei este scobirea, *crestarea*. În arta noastră populară crestăturile ocupă un rol important în înfrumuseţarea tuturor lucrurilor casnice (fresce, fluiere, cîrje, linguri, spătare de scaun, poliţe, blidare, jilţuri, tronuri, lăzi, grinzi, stîlpi de pridvor, uşi, porţi, troiţe etc.). Motivele crestate pot fi scoase în evidenţă prin vopsire.

Un al doilea procedeu de decorare a mobilei îl constituie *aplicaţiile*. Pe suprafeţele laterale ale obiectului confecţionat se aplică prin lipire „cepuire" sau înşurubare reliefuri făcute din lemn sau din metal.

Uneori atît pentru a sublinia anumite contururi cît şi pentru a amplifica impresia de frumos se încorporează în masa lemnoasă, prin încrustare, mici plăci sau fâşii subţiri de sidef, fildeş, argint, bronz etc. Această tehnică de ornamentare prin introducere în corpul mobilei de materiale străine se numeşte *intarsă*.



Comodă stil Ludovic al XV-lea cu aplicații de bronz și marchetărie.

Alteori, pe suprafața de culoare uniformă a mobilei, se fac decorații cu motive geometrice, florale, zoomorfe și chiar cu figuri omenești, prin alăturare și lipire de bucățele de furnir (foi subțiri de lemn) de colorație naturală diferită (de la bej deschis la maro închis), provenite de la copaci de esențe diferite. Această decorare, în sistem mozaical, poartă numele de *marchetărie*. În decorația aceleiași mobile poate fi folosit un singur procedeu de ornamentare, dar și asamblate (așa cum se găsește din abundență în stilul Ludovic al XV-lea).

Realizarea formelor de resort sculptural merge alături cu culoarea și în dezvoltarea *ceramicei*, una din cele mai vechi arte care a intrat în preocupările omului. La început modelată cu mîna, apoi la roată, prin turnare și stanțare, ea nu s-a mulțumit să rămînă numai în cadrul pur al utilului, ci a recurs și la înfrumusețări decorative prin zgîriere, prin reliefuri și prin colorare. Vechii greci au atins în această privință o culme neatinsă de alții pînă la ei. Cele aproximativ 30 de tipuri de modele care le-au dat ceramicii, potrivit destinației lor de întrebuințare, deși decorate numai cu roșu, negru, mai rar cu alb, sînt adevărate ta-

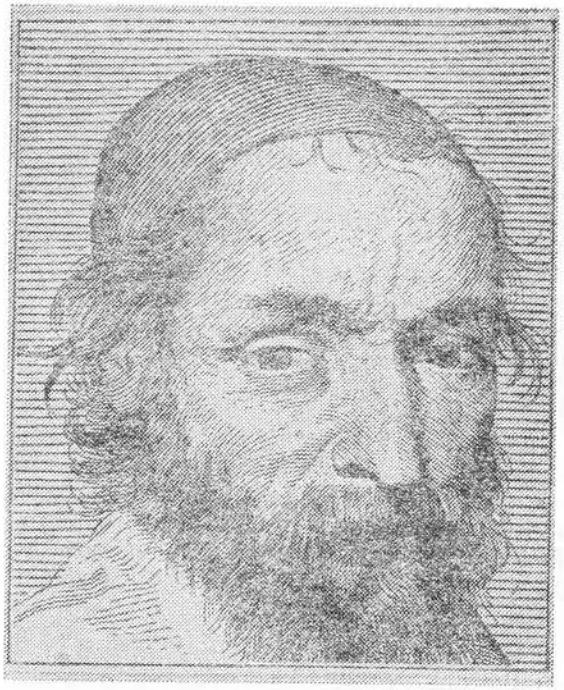
blouri. Unele originale, altele copii după operele renumite ale maeștrilor antichității pe care le-au popularizat astfel. Prin ele ne facem o idee despre operele picturale ce nu s-au păstrat.

Descoperirea ulterioară a caolinului a adăugat la ceramica pe bază de argilă a olarilor produse de *faianță* și *porțelan*. Cîteva țări ca Franța, Anglia, Austria, Germania, Danemarca au găsit, fiecare, formele proprii de-a combina caolinul cu alte substanțe ca să dea calități de porțelan necunoscute în alte țări. Finețea materialelor, iscusința făuritorilor de modele, procedeul de coacere și măestria decorării au făcut să fie cunoscute în lume porțelanurile manufacturilor Meissen (R.D.G.) Limoges și Sèvres (Franța) etc.

În goana după frumos s-au găsit că atrăgătoare și adecvate scopurilor sînt și vazele, paharele, cănile, cupele, statuetele din *sticlă* și *cristal*. Industria sticlăriei transparente și mate, subțiri și groase, albă și colorată, simplă, șlefuită, gravată și cu motive în relief a luat mare avînt. Sînt întreprinderi a căror produse originale prezintă valoare artistică de necontestat cum sînt firmele Lalique sau Gallé.

Încă înainte de-a se dezvolta industria faianței și porțelanului s-au confecționat, pe lîngă bijuterii, vase și obiecte fastuoase din aur și argint. Produsele acestea sînt cunoscute sub numele de *orfevrărie*. Lucrurile făcute mai ales din argint erau pentru servitul mîncărilor și băuturilor (tăvi, farfurii, tacîmuri, pahare, cupe, pocale, căni, ibrice, zaharnițe, solnițe, fructiere etc.) și pentru alte uzanțe (sfeșnice, cutii etc.). Tot din aceste materiale, pentru a conferi, prin bogăție și lux, prețuire și prestigiu religiei, s-au executat obiecte de cult : cruci, cădelnițe, chivoturi, candele, aghezmatare, îmbrăcăminte de icoane, ferecături de carte etc. Modul de a lucra aurul și argintul se face în trei chipuri : prin topire și turnare, prin tăiere, adică prin cizelare și batere cu ciocanul a plăcii de metal ca să ia forma modelului în relief așezat dedesubtul ei. Francezii numesc procedeul din urmă *repoussé*.

Parcurgînd cu grabă domeniul artelor decorative și aplicate, variații de pictură și sculptură, sau în care se găsesc urme din tehnicile acestora, ne vedem ajunși în sectorul



Gravură cu dăltiță. (Faille-douce)

producțiilor ce aparțin *artelor grafice*, unde este prezentă, în plus, tehnica gravurii.

Cuvîntul grafică vine de la grecescul „grafein", care înseamnă a scrie. Și, cum scrierea se folosește de linii, grafica trece drept scriere cu linii a formelor. Această scriere a formelor s-a făcut secole de-a rîndul pe suprafețe de argilă, plăci de piatră, pe piei de animale și îndeosebi pe foi de papirus. Le-a înlocuit pe toate invenția hîrtiei. Hîrtia a devenit materialul de preferință și specific graficei. De aceea, în cuprinsul ei a fost înglobată pictura în tempera, acuarelă, guașă și pastel (cînd este executată pe acest suport).

Firește, miniaturile ce înfrumusețau manuscrisele de altădată intră în această categorie. Dar miniaturile *(enluminures*-le) erau unicate și aveau, ca înseși textele pe care

le ilustrau, circulație restrînsă, de care nu puteau beneficia masele largi. Se cereau înmulțite. Și acest lucru a devenit posibil odată cu inventarea tiparului și-a mijloacelor de multiplicare. Astfel, prin arte grafice trebuie înțeleasă, în majoritatea cazurilor, și noțiunea de multiplicare, pe lîngă cele de scriere de forme și hîrtie. *Ilustrațiile de carte* se numără printre cele mai importante producții ale artelor grafice. Prin ele cartea devine mai atrăgătoare și mai plăcută la citit. Sînt invitații ademenitoare la lectură și deci la cultură. Ilustrația de carte se poate face în două moduri sau urmînd textul pînă în cele mai mici detalii, fără abateri și omisiuni și asta se întîmplă cînd se prezintă chestiuni științifice, sau să interpreteze și să completeze textul unei scrieri propunînd cititorului o viziune personală și originală, cum nu i-ar apare poate lui din lectură.

În categoria ilustrației de carte intră și acele succesiuni de scene, ca pe o peliculă de film, cu numele de *„desene de animație,* în care sînt înfățișate, cu explicații corespunzătoare, desfășurările unei întîmplări, a unei aventuri sau a unei istorisiri. Cu toate că este de dimensiuni neobișnuite graficii și nu are destinație de multiplicare, *pictura scenografică* poate fi alăturată ilustrației de carte prin aceea că și ea ilustrează cadrul și atmosfera unui text.

Un alt gen al graficii îl constituie *afișul publicitar* din care desprindem trei direcții principale : *afișul reclamă* cu scop de a atrage atenția asupra unui produs nou, necunoscut, al unui loc de agrement nu îndeajuns de frecventat etc., *afișul cultural* prin care se aduce la cunoștință o producție artistică, sportivă, un concert, comemorarea unui eveniment social-istoric, sărbătorirea unei zile, a unei personalități etc., *afișul politic* prin care se caută să se formeze opinia publică în sensul unor idealuri de urmărit, a unor atitudini sociale ce se cuvin adoptate de toți. Nu trebuie pierdut din vedere că afișul este destinat să fie expus în vitrine, pe pereții agențiilor, pe table anume de afișaj etc. Acolo, de multe ori nu este singur, ci în concurență cu altele. El trebuie să atragă atenția. Și, pentru a fi sesizat bine, cu toată depărtarea, culorile trebuie să facă contrast, să se detașeze, să fie așezate pe suprafețe mari, căci detaliile nu sînt bune decît în lucrări ce pot fi văzute de aproape. Ideea afișului trebuie apoi să se desprindă cu claritate ca să fie ușor în-

țeleasă, să accentueze specificitatea și să fie exprimată ingenios ca să impresioneze și să se fixeze în conștiință.

Pe linie de educație socială un rol de seamă îl are *caricatura,* care demarcă și ridiculizează nedreptățile, contradicțiile, tarele morale, pericolele ce amenință lumea biciuind nemilos pe vinovați. Își are sursa de inspirație în actualitate și chiar dacă unele aspecte se consumă și altele le iau locul, iar vechea caricatură e dată la o parte, rămîne din ea documentul vremii și partea de artă cu care a fost investită.

Deosebit de aceste laturi de importanță ale graficii sînt de amintit și *producțiile ei mărunte,* revărsate în mare cantitate sub formă de cărți poștale ilustrate, etichete, timbre, diplome, invitații, mărci de fabrică, ex-libris-uri, semne de carte etc.

În fiecare operă de artă aplicată este o parte de sensibilitate, de fantezie și de concepție, care ține de artistul-creator, și o parte de execuție iscusită, care ține de artistul-artizan. Artistul și artizanul pot fi întruniți în aceeași persoană. Așa a fost, de exemplu, Benvenuto Cellini (1500—1571), mare pictor, mare sculptor și mare orfevru. În cele mai dese cazuri, artistul colaborează numai cu artizanatul și cu mașinismul. În această colaborare, numele artistului poate rămîne anonim, cum necunoscuți sînt publicului cei ce au creat modele de imprimeuri pe stofe și hîrtie de tapet, modele de vase, modele de bijuterii etc. În alte cazuri, artistul este recunoscut din stilul creației sale. Sînt însă și cazuri cînd din rîndul artizanilor se ridică artiști de vază. A. Renoir, bunăoară, a pornit de la pictura de vase a unei fabrici de porțelan, iar G. Rouault (1871—1958) a fost ucenic la o fabrică de vitralii.

În fine, se poate aprecia că realizările în domeniul artelor decorative și aplicate, cu cît sînt mai artistic executate și cu cît sînt mai larg răspîndite, cu atît contribuie mai mult la dezvoltarea gustului artistic al poporului, la înălțarea gradului lui de cultură și civilizație făcîndu-l comprehensiv la marile valori de artă.

Capitolul IV

CONCEPȚII DE ARTĂ CARE MODIFICĂ VIZIUNEA ORGANICĂ ȘI CONDUC EXPRIMAREA ARTISTICĂ

Indiscutabil, pentru înțelegerea artelor plastice nu este suficientă cunoașterea proceselor fiziologice, psihologice și tehnice pe care se fundamentează viziunea, ci e necesară cunoașterea concepțiilor artiștilor înșiși despre procesul lor de creație, întrucît concepția influențează și modifică viziunea. În ultima analiză, realizările artistice sînt, deci, rezultatul concepției și atitudinii adoptate de artist.

În integralitatea ei ca obiect de studiu definit ca atare, istoria artelor înlesnește cunoașterea acestor concepții. Dar, mai mult decît urmărirea amănunțită a procesului evolutiv și a artiștilor care au contribuit la întemeierea principalelor direcții ce s-au impus, de-a lungul veacurilor, ceea ce prezintă, în primul rînd, mai multă importanță sînt caracteristicile ce deosebesc concepțiile între ele și, în consecință, realizările lor. Ele se cuvin cunoscute, fiindcă, fapt pe deplin verificat, nu cu concepții vechi se înțeleg și se pot gusta operele de artă create după formule mai noi. Nu din perspective clasice s-a putut înțelege astfel romantismul și nu cu puncte de vedere romantice se judecă direcțiile ce i-au urmat. O operă de artă trebuie *văzută, înțeleasă* și *judecată* printr-o concepție estetică complexă, fundată pe spiritul materialist dialectic al reflectării, luînd în considerație *sine qua non,* convingerile artistice ale creatorului.

În baza notelor caracteristice a fost cu putință împărțirea artei în figurativă (naturistă) și nonfigurativă, avîndu-se în vedere abordarea de subiecte ce aparțin naturii concrete și palpabile sau ficțiunii fără corespondent în formele realității obiective ; să se împartă arta în *clasică, barocă* și *romantică,* relevîndu-se raportul dintre formă și fond, dintre tehnică și conținut, dintre prevalența rațiunii sau a sentimentului.

În opoziție cu împărțirile elastice și cuprinzătoare s-au făcut altele mult prea înguste și prea specificate ce aparțin,

de fapt, unor grupe mai mari. Se vorbește de „taşism" şi „literism", însă acestea sînt manifestări izolate ale *artei abstracte ;* se vorbește de „simultaneism" şi „constructivism", însă aceste noţiuni nu sînt altceva decît întrebuinţări restrînse la alte cuvinte pentru *artă cubistă.* Şi, tot aşa au ajuns clasificările pînă la determinări ca „mizerabilism", „neoplasticism", „purism", „sintetism" etc.

În ce ne priveşte, ne-am oprit asupra curentelor şi direcţiilor de artă (de la începuturi pînă în zilele noastre) de mai mare amploare, care au grupat un număr de artişti, au avut existenţă mai lungă şi au lăsat urme în sufletul, în educaţia şi în preocupările artistice ale omului.

Artă primitivă şi artă naivă

Se acordă denumirea de *artă primitivă,* artei care se bazează pe cultul valorilor trecutului, artă cu accent deosebit mai cu seamă pe calitatea de simplicitate, puritate, sinceritate a expresiei. Arta primitivă încearcă să opună producţiile ei celor care sofistică imaginea artistică.

În cursul dezvoltării istorice a creaţiilor spirituale s-a manifestat tendinţa de conservare a calităţilor operelor create încă din primele faze ale societăţii omeneşti.

Incapacitatea oamenilor de a-şi lămuri cauzele şi efectele fenomenelor naturale a dus la o viziune populată de duhuri şi puteri nevăzute, generoase sau răufăcătoare, avînd drept urmare fie venerarea lor, fie tendinţa de a le îmblînzi, înfăţişîndu-le prin forme animaliere sau fizionomii omeneşti bizare, folosind o cromatică vie, ţipătoare.

Sînt două aspecte de primitivism, unul stabilizat la nivel de mase sub formă de tradiţii consolidate, respectate de toţi. Se întîlneşte la populaţia rurală, cu viaţa izolată, cu relaţii extinse cel mult la vecinătăţi apropiate, de pe urma cărora rezultă împrumuturi reciproce ducînd la uniformizarea gusturilor, obiceiurilor şi a felului de trai pe-o anumită regiune.

Un al doilea aspect este acela al unui primitivism nestabilizat, sustras tradiţiei şi, prin urmare, capabil de evoluţie, mai înceată sau mai rapidă, în urma unei lupte cu materialul şi cu greutăţile tehnice de a-l supune şi stăpîni. E cazul artei primitive greceşti, cuprinsă între secolul al VIII-lea şi al V-lea, (î.e.n.) care, din cauza vechimii, a primit denumirea de arhaică. Sculptura, ce a intrat în preocupările ei, a pornit de la „xoană", de la trunchiul de copac ce a părut minţii omeneşti că are asemănare cu trupul omului. Ca asemănarea să crească şi mai mult, tulpina de copac a fost supusă unor uşoare săpături stîngace, în formă de linii incizate prin care erau indicate ovalul feţei, părul, ochii, nasul, gura, braţele întinse în lungul corpului şi picioarele lipite unul de altul. Cînd mai tîrziu s-a trecut la întrebuinţarea pietrei, a calcarului sau a marmorei, sculptura a fost executată tot în felul xoanei.

Primul tip statuar a fost cel reprezentînd bărbatul gol cu braţele lipite de corp. I-a urmat acela al femeii îmbrăcate, tot în picioare şi tot cu braţele nedetaşate de trup. Şi, în sfîrşit, cel al personajului stînd în jilţ. Acesta este stadiul de la care a pornit lupta vechilor greci pentru cucerirea marii arte.

De la simplele indicări superficiale şi izolate ale elementelor figurii s-a ajuns la legarea lor într-o expresie unitară, la crearea unui tip caracteristic cu nasul în prelungirea frunţii, cu ochii mari ieşiţi puţin din orbite, cu pometii proeminenţi, cu gura cărnoasă, încremenită sever la bărbaţi şi arcuită într-un surîs la femei. Haina, aşezată rigid pe trup, ca un clopot, străbătută de sus în jos de liniuţe dese ce voiau să sugereze pliuri, s-a mlădiat cu timpul, a primit cute mai adînci, subliniind formele anatomice. Modelarea reliefului a urmat la început o linie decorativă în felul statuariei asiro-caldeene. Un moment important pentru îmbogăţirea mijloacelor de expresie îl marchează desfăşurarea în spaţiu a membrelor, pînă atunci lipite de corp.

Braţul începe să se îndoaie de la cot, un picior să fie adus înaintea celuilalt, trunchiul să se încline şi să se aplice cu mişcări rigide, permiţînd alcătuiri de compoziţii simetrice.

Astfel, înaintînd în timp s-a ajuns în 2—3 secole la măiestria unor sculptori ca : Miron (sec. al V-lea î.e.n.) cu a sa lucrare „Discobolul" (aruncătorul de disc) şi de la a cărui artă porneşte clasicismul grec (ce va fi continuat de romani ca să dăinuie pînă la consolidarea creştinismului, în secolul al IV-lea e.n. şi să reapară apoi în Renaştere).

La clasicismul grec s-a ajuns deci de la arhaism, iar arhaismul a urmat calea proprie, neinfluențată decît tîrziu de arta asiatică. Arta greacă ar fi putut porni de la sculptura egipteană, care ajunsese deja, de multă vreme, la un stadiu avansat de exprimare. Nu s-a folosit de experiența ei fie că între Egipt și Grecia continentală nu existau legături strînse, fie mai ales că felul lor de trai și sistemul de credințe erau cu totul deosebite.

La fel s-a întîmplat cu arta sculpturală romanică și gotică, care n-a vrut să țină seama de minunatele realizări greco-romane. Creștinismul a nesocotit realizările făcute de „păgîni". El nu urmărea idealitatea formelor, perfecționarea tehnicii și nici independența lucrărilor. Avea nevoie de o artă nouă, care să ilustreze scene din Vechiul și Noul Testament, o artă încorporată arhitecturii religioase de mare dezvoltare în evul mediu apusean. Această artă a umplut golul nișelor, spațiul de deasupra portalurilor, a dat viață nervurilor, a ornat încadramentul ferestrelor și capitelul coloanelor. Adaptîndu-se spațiilor ce le erau rezervate, figurile sînt, după caz, aplatizate sau alungite, chircite sau elansate, țepene sau răsucite, liniștite sau în mișcare. Și, fiindcă materialul în care au fost lucrate, este piatra cu granule mari — ceea ce nu permitea o execuție fină ca la marmură la greco-romani — au rezultat acele realizări masive, în care meșterii catedralelor, nesocotitori de detalii, au căutat, doar atît, să evoce și să comunice scene care să satisfacă sufletele cuprinse de mister și de credință. Față de sculpturile clasice greco-romane și față de cele ale Renașterii de mai tîrziu, sculpturile romanice și gotice sînt primitive în naivitatea formelor și neiscusința execuției.

Forme de artă primitivă apar și înainte de Renaștere. Istoria artelor tratează cu amploare despre primitivii italieni, spanioli, portughezi, francezi, flamanzi, germani etc., care au premers Renașterea din țările lor. În Renaștere, preponderența o are pictura, după cum la greco-romani a fost sculptura, iar în evul mediu arhitectura. Pictura, în special cea de șevalet, era o artă nouă, deosebită de miniaturi („enluminures") și de fresce. Era normal ca artiștii s-o ia de la capăt cu toate consecințele începutului de ezi-

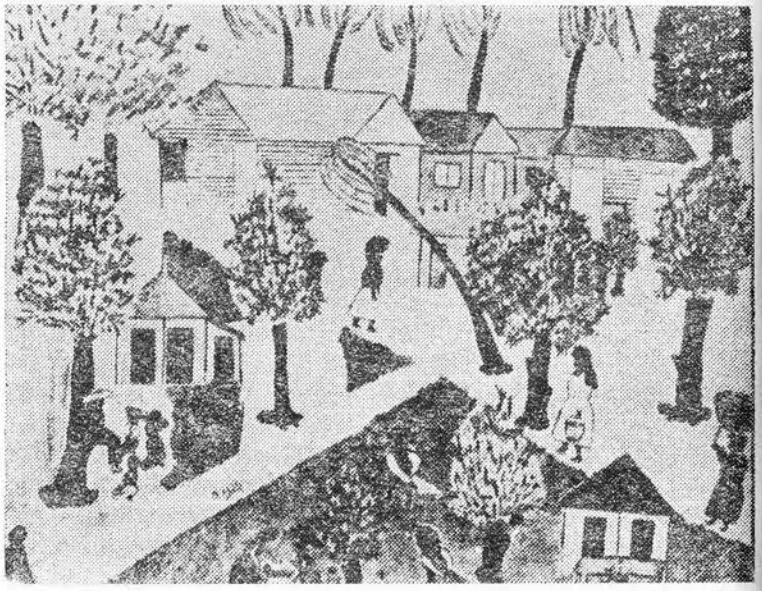
Artă romanică.

tări și tatonări, pînă ce experiența lor va duce la arta Renașterii.

Și, iată că după secole, mai precis la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în plin neoclasicism, academism și romantism apare o pictură purtînd toate semnele primitivismului, căreia i se dă numele de *artă naivă*. Datarea apariției artei naive e pusă în seama lunii mai a anului 1886 cînd, la „Salonul independenților", Henri Rousseau Vameșul a expus cîteva lucrări. Peste ele s-a trecut ușor atunci. Caracterul de noutate și originalitate a fost scos în evidență cu

ocazia saloanelor ulterioare. Vizitatorii expozițiilor s-au împărțit în două tabere. Unora le-au plăcut și au admirat aceste creații, alții le-au apreciat drept trăsnăi fără viitor, care se vor sfîrși odată cu dispariția inițiatorului. S-au înșelat cum s-au înșelat detractorii impresionismului cu cîțiva ani în urmă. Imediat după moartea artistului, reputația sa a crescut covîrșitor, iar felul artei lui a găsit repede continuatori (în Franța pe Camille Bombois, Louis Vivin, Auguste-André Bauchant, Séraphine de Senlis etc.), ca și în întreaga lume (Belgia, Italia, Cehoslovacia, Iugoslavia, Ungaria, America etc.).

Marea „vogă" a artei naive este atinsă, în 1930, deși lumea nu știa încă bine în ce categorie să-i așeze pe artiști. Li s-au spus *primitivi,* calificativ ce i se dăduse înainte și lui Rousseau. S-a vorbit apoi de *primitivi moderni.*



Stradă din capitala insulei Haiti înfățișată de un **pictor naiv** localnic (Gabriel Alix) a cărui viziune nu diferă de aceea a unui copil.

O expoziție din 1937, la Paris, s-a organizat sub denumirea de *maeștri populari ai realității,* denumire prea lungă ca să devină un titlu caracterizator. Istoricul și criticul René Huyghe a sugerat să li se spună *pictori ai instinctului.* N-a lipsit nici calificativul de *autodidacți.*

Confuziile legate de numirea și definirea ei teoretică ne indică tocmai complexitatea specifică acestei arte.

Artiștii naivi se vor individualități distincte ce practică o artă în afară de tradiții și de reguli. O fac din înclinații și instinct ca și copiii cu a căror artă se aseamănă pe latura sincerității, și candorii sufletești, dar se și deosebesc de ei prin aceea că în timp ce la copii dorința de creație este o fază trecătoare, ce se pierde cu vîrsta, la pictorii naivi ea este o stare de permanență. La copii predomină imaginația, și exprimările au caracter de aproximație și generalitate. Arta naivă este orientată spre mediul profesional și social în care trăiește artistul, viața este consemnată cu amănunțime. Arta naivă se caracterizează prin descrierea minuțioasă, intuitivă a lucrurilor, ființelor, faptelor — așa cum apar ele atenției imediate a artistului — acesta nefăcînd nici o discriminare selectivă, nesupunîndu-se nici unei reguli, prescripții sau tehnici caracteristice artelor *frumoase.* Este realizată astfel o viziune proaspătă asupra lumii, lipsită de convenții, teorii și principii — părînd stîngace, dar vădind seninătate și inspirație.

În epoca modernă, exotismul lui Gauguin, viziunea naivă a lui Rousseau Vameșul, descoperirea artei negre, precolumbiene, a măștilor Oceaniei etc., exprimă tendința artei spre primitivism, artă potrivnică academismului steril și modului de viață artificial, dezumanizant al lumii moderne.

Așezîndu-se în afară de tradiții și de reguli, refuzîndu-le să-i conducă creația, artistul naiv, devenit caz în întregime autonom, este pus în situația să improvizeze, să inventeze totul. Înzestrat de o miraculoasă ingenuitate el poate găsi și propune soluții inedite de-o savoare și de-un farmec deosebit pe care nu-l au totdeauna lucrurile învățate și șablonate. Acest climat de ingenuitate, de noutate, de sinceritate, de prospețime de suflet i-a asigurat artei naive credit, rezistență și răspîndire.

Clasicismul greco-roman

Se cunoaşte, din mărturiile revelatoare ale antichităţii şi ale epocilor de dinainte, puse sub semnul mitologiei, că zeităţile importante se aflau la mare cinste în cetăţi, fapt pentru care se bucurau de temple somptuoase, ridicate cu osteneală şi cheltuieli însemnate. Astfel, pentru statuia lui Zeus, din templul oraşului peloponezian Olimpia, i s-a pus lui Fidias, la dispoziţie abanos, fildeş şi aur din belşug, în scopul de a-l înfăţişa tronînd pe Zeus. Zeul avea, stînd în jilţ, înălţime de 14 m şi impresia pe care o producea asupra privitorilor trebuie să fi fost deosebit de puternică de vreme ce statuia a fost socotită una din cele 7 minuni ale lumii, iar filozoful stoic grec Epictet (sec. I e.n.) a putut spune : „Fiecare din noi trebuie să considere nefericită moartea dacă pînă atunci n-a văzut pe Zeus din Olimpia".

Partenonul rămîne cea mai însemnată operă a lui Fidias, deşi el însuşi a executat numai o parte, restul fiind rodul colaboratorilor ce şi i-a ales, aflaţi sub directa sa conducere şi supraveghere.

Magnifica împodobire statuară a templului consta din 92 metope în altorelief, dintr-o friză ce conţinea 365 de figuri omeneşti şi 227 animale, şi pe fiecare din cele două frontoane cîte o compoziţie cu cîte circa 24 sculpturi în *ronde-bosse*. Această capodoperă — din care s-au păstrat doar fragmente (împrăştiate prin lume) — a fost considerată o încununare a artei clasice greceşti.

Însuşirile artei clasice din acest secol decurg din însăşi concepţia ce-o aveau grecii despre zei. Ei erau închipuiţi asemănători cu oamenii la trup şi la suflet cu deosebirea că erau mai frumoşi, posedau puteri supranaturale şi erau nemuritori. Ca să-şi menţină rangul, să nască în jurul lor încredere şi respect, atunci cînd apăreau între oameni, ei se înfăţişau *demni* şi *maiestuoşi* pentru a impresiona, *senini* ca să ascundă faţă de oameni slăbiciunile ce le aveau şi sentimentele de care erau tulburaţi, *calmi* şi *stăpîniţi* pentru a degaja forţă. Aceste însuşiri trebuiau înfăţişate împreună cu frumuseţea fizică cu care zeii erau dotaţi, întruparea ideii de perfecţiune corporală fiind preocuparea de căpetenie a artiştilor, pentru crearea de tipuri de frumuseţe ideală. Pornind de la realitate şi sprijinit

pe ea, idealismul artei clasice, nemulţumit de ce oferea realitatea, a năzuit spre desăvîrşirea ei.

Formula chipurilor cu forme perfecte, demne, maiestuoase, senine şi calme, potrivită pentru zei, Fidias a extins-o şi asupra oamenilor. El a înălţat figura omenească la rangul zeităţilor şi în această direcţie stă mărturie friza Partenonului.

Secolul al V-lea fusese un secol prosper şi mutaţiile survenite în conştiinţa oamenilor au determinat apariţia unor noi concepţii filozofice, la rîndul lor în stare să influenţeze în mod hotărîtor viziunile artiştilor. Astfel s-a întîmplat cu sofiştii, de pildă, care, extrem de abili în argumente, s-au dedat să justifice pornirea spre plăceri nereţinute, susţinînd că omul este aşa cum este şi nu trebuie să rîvnească spre forme perfecte, absolute. Absolutul trebuie scos, deci, din politică, din morală, din filozofie, din artă. Împotriva sofiştilor şi a începutului de decadenţă s-a ridicat impetuos Socrate. Secolul al IV-lea este dominat de interesul pentru om. Omul devenind măsura tuturor lucrurilor este sustras apropierii de zei. Ei nu pot să-şi înăbuşe sentimentele ce-i încearcă, pasiunile ce-i frămîntă. Fără voia lor tulburările lăuntrice răzbat în afară şi ele nu trebuie excluse din artă.

Sculptorul, care a rupt-o cu seninătatea şi calmul artei lui Fidias şi a exprimat stări sufleteşti reale în lucrările sale, a fost Scopas (c. 420—350 î.e.n.). De amintit, în primul rînd, „Menada" (bacanta dezlănţuită) şi capul „presupus al Ariadnei", (fiica regelui Minos din Creta), care l-a ajutat pe Tezeu să iasă din labirint, după ce a ucis minotaurul. Tezeu a răspuns dragostei Ariadnei luînd-o cu el, însă a părăsit-o, cînd a ajuns în insula Naxos. De durere, fata s-a aruncat în mare. Scopas a înfăţişat acest chip îndurerat al fetei după părăsire. Ea stă cu capul plecat într-o parte şi priveşte deznădăjduită în sus. Sprîncenele şi colţurile gurii îi sînt lăsate, gura întredeschisă. Sculptorul n-a insistat asupra expresiei de durere prea mult, ci numai atît pentru a se înţelege starea ei sufletească. Demnitatea omenească avea nevoie şi ea de reţinere, chiar dacă nu atîta ca a zeilor.

„Menada" are un mers avîntat, goliciunea îi este acoperită cu decenţă, corpul uşor arcuit, capul dat pe spate extatic, iar părul despletit curge în valuri.

Artistul a dovedit că deținea secretul creației autentice : îi dicta simțul proporțiilor, „măsura", de aceea cu o economie de mijloace a reușit să înfățișeze un personaj, de o mare forță expresivă, invitînd privitorul să adauge detalii care ar fi existat în realitate.

Și, în timp ce Scopas frîngea tradiția, trecînd de la aspectul exterior sever și grav la dezvăluirea frămîntărilor sufletești și la o artă plină de neliniști, contemporanul său mai tînăr, Praxitele, sacrifica ideea de forță a vechiului clasicism pentru o artă în care să se manifeste, în forme

Scopas. **Menadă** (bacantă). Statuia exprimă reținut contursiunile fizice și frămîntările sufletești ale unei ființe pradă instinctelor răscolite de cultul lui Dionisos.

Praxitele. Capul lui **Hermes din Olimpia**. Prototip de figură masculină într-o modelare rotunjită și moale.

molatice și feciorelnice, gingășia copilărească, grația feminină și frăgezimea corporală a adolescenței.

Exemplificator pentru formula de artă a lui Praxitele este, printre altele, capul lui „Hermes din Olimpia", statuie cunoscută și sub numele de „Hermes cu Dionisos copil în brațe". Toate trăsăturile sînt dăltuite rotunjit, astfel încît lumina nu este oprită brusc de linii aspre, ci trece și se pierde în umbră degradat și pe nesimțite, ceea ce le conferă un aer de fluiditate și de moliciune.

Deosebit de capul lui Hermes — devenit unul din cele mai însemnate prototipuri de artă sculpturală — Praxitele a creat și un original tip de frumusețe feminină. E vorba de capul Afroditei din Cnidos (despre care a mai fost vorba).

Venus din Milo. De tradiție praxiteliană acest seminud cu forme pline, de măiastră execuție, are o mișcare de oprire a căderii hainei, o mlădiere corporală. De secole constituie admirația lumii.

Zeitățile feminine au jucat un rol important în arta lui Praxitele. La început le-a înfățișat excesiv de îmbrăcate, conformîndu-se tradiției, care, încă din vremea arhaismului, nu îngăduia să fie prezentați goi decît bărbații. Mantia (hemationul) a petrecut-o astfel încît să le acopere corpul în întregime și ambele brațe (sau numai cel stîng). Din felul cum a înfășurat corpurile zvelte, din felul cum a mulat draparea, din felul cum femeile țineau haina, au rezultat opere de grație subtilă cu repercusiuni ulterioare asupra statuetelor de Tanagra și asupra reprezentării figurii umane la artiștii de mai tîrziu.

După ce a cunoscut-o pe celebra curtezană Frineea, arta lui Praxitele ia altă înfățișare. O reprezintă pe zeița Afrodita din atitudinile căreia nu lipsesc mlădierea, grația, abandonul, naturaleţea.

Secolul al IV-lea cunoaște și altă abatere de la linia clasică, stabilită de Fidias, datorită lui Lisip, tînărul contemporan al lui Scopas și Praxitele. Arta acestuia a suferit cîte ceva din influența acestora și din a preclasicului Policlet, însă marele maestru care a determinat direcția

Lisip. **Hermes în repaos** (bronz). De remarcat naturaleţea și spațialitatea în care se desfășoară diferitele părți ale corpului.

artei sale a fost *natura*. Lisip este cel mai realist dintre toţi sculptorii de pînă la el, cu toate că şi la el se constată tendinţe de idealizare. El a stabilit „canonul de 8 capete" pentru înălţimea corpului omenesc. Cu această concepţie de alungire corporală, rămînînd, în rest, destul de credincios naturii, Lisip a executat numeroasele statui de zei, de eroi şi de atleţi. Însă, şi mai credincios naturii, a fost în reprezentarea animalelor şi în seria de portrete, unde a respectat asemănarea unor persoane determinate.

Oricum, nota accentuat realistă nu este unica trăsătură definitorie a artei lui Lisip. El a imprimat sculpturilor care înfăţişau corpul omenesc, variate şi îndrăzneţe atitudini, desfăşurînd cu naturaleţe, larg, în spaţiu, membrele (i-a permis-o bronzul întrebuinţat ca material sculptural), de unde şi impresia de spaţialitate din operele sale. Spre exemplu, „Hermes în repaos" : Zeul se odihneşte, aşezat pe colţul unei stînci. Este neliniştit, gata să se scoale şi s-o pornească iarăşi la drum. Piciorul stîng îl are îndoit, iar celălalt întins. Pe braţul stîng, relaxat, ce se reazemă pe genunchiul îndoit, este lăsată toată greutatea corpului aplecat. Cu mîna dreaptă se sprijină pe stînca pe care şade, fie pentru desăvîrşirea destinderii momentane, fie ca să-i uşureze ridicarea corpului. E o împletire de linii şi planuri în toate direcţiile spaţiului.

Lumea — nutrind o mare admiraţie nestăvilită pentru Fidias — a socotit decadente realizările lui Scopas, Praxitele şi Lisip. Încă şi mai decadente au părut lumii sculpturile create în perioada elenistică dintre anii 323—30 î.e.n., cînd arta greacă, datorită cuceririlor lui Alexandru cel Mare, s-a întins în Egipt şi Asia, dînd naştere la trei centre artistice importante : Alexandria, Pergam şi Insula Rodos, fiecare avînd specificul ei. În arta din Alexandria domnea un pronunţat spirit realist orientat spre satiră, comic, burlesc şi mai rar spre idilic. Se manifesta, de asemenea, preferinţa de-a impresiona prin lucrări de proporţii mari. Aceeaşi pornire spre efecte grandioase o aflăm şi în arta din Rodos. „Colosul" creat de elevii lui Lisip — altă operă de artă dintre cele 7 minuni ale lumii — îl înfăţişa pe zeul soarelui (Helios) şi avea 31,50 metri înălţime.

Durerile sufleteşti exprimate reţinut în arta lui Scopas iau în Pergam forme de durere fizică dramatică împinsă pînă la expiere.

Grupul Laocoon. Cele 3 figuri deşi izolate fac grup închegat prin legătura materială a încolăcirii şerpilor şi prin acelaşi sentiment de îngrijorare şi durere care îşi găseşte, îndeosebi, o desăvîrşită exprimare în expresia feţei tatălui, în forţa lui de luptă disperată, în vibrarea musculară pusă în mişcare de repulsia faţă de reptile.

Şi, totuşi, din acele modalităţi de exprimare artistică socotite decadente, au ieşit opere mai admirate chiar decît cele ale lui Fidias. Cele mai cunoscute dintre ele : „Gladiator murind", „Victoria de la Samotrace" amintind de Scopas şi Lisip, „Venus din Milo", amintind pe Praxitele, de grupul „Laocoon", acea minune şi culme sculpturală în care se poate descoperi cîte ceva din Lisip, Scopas şi chiar Praxitele. Cînd grupul a fost găsit la Roma, în anul 1506, el a născut entuziasmul nereţinut al lui Michelangelo. (De altfel statuia a exercitat o mare influenţă asupra Renaşterii cinquecentiste.)

Admiraţia pentru lucrările executate în cele patru secole de după Fidias a impus revizuirea noţiunii de clasicism. Neglijîndu-se notele diferenţiale, s-a găsit că toate creaţiile realizate în acest timp, implicit cele ale lui Fidias, au laturi comune ce se leagă între ele, formînd o unitate de concepţie artistică.

În toate cazurile se porneşte de la realitate, de la studiul naturii şi se tinde către un frumos desăvîrşit, prin idealizarea formelor. Chiar dacă seninătatea şi calmul, acel olimpianism definitoriu pentru modelul antic, au făcut loc exprimării agitate a stărilor afective, acestea au fost numai indicate şi nu exagerate ca să urîţească trupul, tot aşa după cum naturaleţea atitudinilor, care a înlocuit ţinuta „înţepată", n-a fost în detrimentul păstrării demnităţii umane. Pretutindeni este evident un minunat simţ al măsurii ca şi existenţa unui perfect echilibru între fond şi formă, între conţinut şi tehnică, între sentiment şi raţiune.

Anexînd la imperiul lor Grecia şi Macedonia, în anul 146 î.e.n. (iar pînă în 30 î.e.n. şi celelalte provincii cucerite de Alexandru cel Mare), romanii au adus la Roma sculpturile celebre, pentru înfrumuseţarea oraşului şi a edificiilor publice. Tot astfel artiştii greci au fost folosiţi, împreună cu elevii lor romani, să lucreze pentru imperiu. În acest timp o mare dezvoltare a luat-o portretistica, fiindcă oamenii bogaţi şi demnitarii doreau expres să le fie imortalizat chipul în casele lor. În mod obişnuit s-au executat cu frenezie copii, în mărimi diferite, după lucrările vechi. Devenită tributară artei greceşti, Roma continuă să răspîndească aceste realizări şi creează în spiritul

acestei arte. Realizările ambelor popoare se întrepătrund prin intenţie şi finalizare rezultînd o singură unitate artistică : clasicismul greco-roman.

Intermezzo bizantin, romanic şi gotic

Arta greacă în Roma a durat pînă la confruntarea cu creştinismul, ajuns religie dominantă. Creştinismul i-a pus capăt încă înainte de fărîmiţarea imperiului de către puhoiul năvălirilor popoarelor migratoare. Noul Dumnezeu creştin, singur atotstăpînitor în această credinţă, nu îngăduie şi alţi dumnezei şi astfel ceata de zeităţi „păgîne" a fost izgonită şi din suflete şi din artă. Dumnezeul creştin era neîndurător, interzicea să se facă „chipuri cioplite" a orice există „sus în cer, jos pe pămînt, în apă şi sub pămînt". În lumina acestor porunci categorice, statuaria greco-romană se înfăţişa idolatră şi de condamnat. Ea a şi suferit, de altfel urgia distructivă a fanatismului intolerant. Tot ce nu a putut fi ascuns în locuri tainice, îngropat în pămînt sau aruncat în apă a fost distrus sau mutilat. De aceea a rămas atît de puţin, şi atît de puţin întreg, din bogata şi minunata artă greacă. Reacţia de iconoclasm s-a manifestat cu o violenţă indescriptibilă, fiindcă noile dogme îşi cereau imediat dreptul la cetate, cu sentimentul că adevărul le aparţine în exclusivitate.

De aceea, în locul sculpturii care reprezenta chipuri cioplite, primii creştini au recurs la semne pictate. Oficiind în ascunzişuri, pînă la Edictul din Milano (din anul 313) al lui Constantin cel Mare, credincioşii, pentru a se înţelege între ei, au schiţat, pe pereţii catacombelor, ancore, peşti, miei, porumbei, bărci, faruri etc. forme simbolice prin care se exprima misterul şi credinţa noii religii.

În arta creştină orientală, dezvoltată după împărţirea Imperiului roman în două (de Răsărit şi de Apus), la sfîrşitul secolului al IV-lea e.n., artă ce avea să ia mai tîrziu denumirea de *artă bizantină*, prin amestec de cultură asiatică cu cea mediteraneană, sculptura este exclusă cu desăvîrşire. Ea se manifestă în mozaicuri şi fresce, care decorează zidurile, în miniaturi, care ilustrează manuscrisele, şi în icoane, care ornează iconostasele, accentul aşe-

zîndu-se mai cu seamă pe pictură. Dar pictura bizantină a pierdut sentimentul formei, al volumului, al modelajului. A devenit imagine plană, ornamentală, care încearcă cu mijloace stilizate să istorisească scene din viaţa lui Iisus, a fecioarei Maria şi a sfinţilor. Nici nu i se cerea altceva decît să ilustreze pe înţelesul tuturor cartea sfîntă, chiar dacă imaginile erau departe de realitate.

Crescută şi dezvoltată în mediu oriental, arta bizantină a suferit influenţa acestuia cu preferinţe crescute, pentru bogăţie, lux şi fast, care încîntă lumea prin strălucirea metalelor şi pietrelor preţioase, a culorilor cu luciu de lac şi de smalţ. Şi, fapt semnificativ, setea de strălucire nu putea fi mai bine satisfăcută decît de lucrările în mozaic. La numărul mic al varietăţilor de materiale naturale, folosite de romani, bizantinii au adăugat o gamă nesfîrşită de sticlă colorată cu sclipiri iradiante. Mozaicul a influenţat frescele şi a determinat pictura să folosească mult aur (aur la aureolele sfinţilor, aur la fondul tablourilor, aur în înflorarea veşmintelor, aur dînd lumină cutelor lineare, dure şi adînci ale veşmintelor).

Cu somptuozitatea cu care arta profană glorifică măreţia suveranului puternic, arta bizantină glorifica grandoarea Dumnezeului atotputernic. Magnificul fast şi lux, îngrămădit la curţile bizantine, ca să uluiască supuşii pînă la stupefiere şi intimidare, nu era cu nimic superior celui folosit de biserică pentru exaltarea credinţei. De timpuriu s-au organizat slujbe grandioase şi complicate cu gesturi simbolice şi solemne, toate minuţios prevăzute în cărţi de rînduială. S-au întocmit şi cărţi numite „erminii", care arătau cu amănunţime în ce chip trebuie executate zugrăviturile ; ce scene anume, în ce parte a bisericii urmează să fie aşezate, felul cum se desfăşoară acţiunea, personajele ce iau parte, îmbrăcămintea lor, culoarea şi expresia feţei, atitudinile şi gesturile ce le fac etc. Libertatea de exprimare a artistului era îngrădită în această artă convenţională, decorativă şi fastuoasă. Talentul lui se mişca în limitele codificării. De aceea este dificil de apreciat care dintre artişti are originalitate, odată ce calea spre atingerea unei măiestrii era mult înlesnită de uniformizarea mijloacelor de expresie, începînd de la materiale şi pînă la detalii tehnice.

Figurile devin înalte (măsurînd cîte 10—11 capete) slabe şi descărnate, propunîndu-şi prin aceasta să mărturisească trăirea mai mult spirituală cu nesocotirea trupului plin de tentaţii instinctuale.

În Răsărit, arta bizantină s-a identificat cu creştinismul ortodox şi, de aceea, cu inerentele modificări şi adaptări aduse de vremuri, ea este predicată şi astăzi în ornamentaţia bisericească.

În Apus, arta e evoluat în chip diferit. Imperiul roman a cunoscut o continuă nelinişte, a fost mereu zguduit de năvăliri şi aşezări barbare, care au adus cu ele arta specifică din locurile de unde veneau popoarele în migraţie, artă îndreptată spre tot felul de podoabe, de prelucrare a metalelor preţioase cu introducere de pietre scumpe. Acest fel de artă a dominat perioada dinastiei merovingiene pînă la mijlocul secolului al VIII-lea şi chiar a celei carolingiene, pînă la sfîrşitul secolului al X-lea, cînd apare *arta romanică.*

În decurs de două secole, cîtă i-a fost existenţa, s-au ridicat biserici, mănăstiri şi catedrale *pe plan de cruce romană,* cu bolta în formă de semicilindru (în „plin centru", cum i se zice) şi cu o cupolă în formă semisferică sau de calotă. Totul are forme rotunde : arcul uşilor (portalurilor), ferestrelor, ornamentelor de pe faţadă (arcaturi). Bolta şi cupola întins-rotunde apasă lateral zidurile, le împing în afară şi de aceea le impun să fie groase, fără deschideri mari şi întărite cu contraforturi exterioare. Acestei arhitecturi îi sînt încorporate sculpturi primitive despre care s-a făcut menţiune în capitolul anterior.

La început arta romanică s-a conformat tradiţiilor locale de provenienţă romană. S-a introdus apoi cupola islamică sub influenţă bizantină şi tot de la bizantini s-a importat arta miniaturilor care, pe lîngă înfrumuseţarea manuscriselor, a ajutat şi la decorarea zidurilor cu fresce.

De la arta romanică s-a trecut pe nesimţite la *arta gotică,* ce se întinde ca timp de la mijlocul secolului al XII-lea pînă la sfîrşitul celui de-al XV-lea, încrucişîndu-se cu arta Renaşterii. De la arcul romanic în plin centru s-a trecut la arcul frînt (ogival) format din două curbe opuse, care se întretaie sub un unghi mai mult sau mai puţin ascuţit. Cu cît este mai ascuţit, cu atît bolta cu încrucişări de ogive apasă pe ziduri mai aproape de verticală.

Zidurile au devenit mai subțiri, au lăsat deschideri mari, totuși pentru mai multă siguranță și tărie sînt sprijinite în afară de așa-numite arcuri de descărcare *(arcs-boutands)*. Edificiile s-au putut înălța pe dimensiuni impresionante. Și, după cum în arta romanică deschiderile și ornamentele aveau forme rotunde, în construcțiile gotice toate aceste elemente au acum forme ogivale, implicit mobilierul interior.

Arta bizantină este prezentă și aici cu influența ei la umplerea deschiderii înaltelor ferestre cu vitralii — vitraliile gotice sînt tot atît de reprezentative pentru acest stil ca mozaicurile pentru stilul bizantin.

De la Renaștere la „academism"

I se atribuie lui Giotto di Bondone (1266 sau 1276—1337) rolul de a fi precursorul artei Renașterii. Cu toate că și-a făcut ucenicia la arta bizantină a lui Cimabué, el nu a urmat direcția acestuia. Giorgio Vasari — ne informează că Giovanni Cimabué (1240—1302) l-a descoperit pe Giotto cînd, mic fiind, zgîria pe-o piatră netedă una din oile turmei ce-o păștea. Lucra — după cum lesne se desprinde — după natură, sentimentul naturii și al realului aflîndu-se în structura sa sufletească înnăscută.

În același timp, ecoul artei greco-romane, artă prezentă în numeroasele ruine și vestigii de pe pămînt italian, se făcea simțit în lucrările unor contemporani ca, de pildă, în cele ale mozaicistului Pietro Gavallini (1250—1330) din Roma sau ale sculptorilor Nicola și Giovanni Pisano (c. 1225—c. 1278 și, respectiv, c. 1250—c. 1314). Sentimentul și interesul pentru realitate s-a întărit apoi la Giotto și datorită faptului că pe la 30 de ani a fost chemat să completeze decorația bisericii din Asisi cu scene din viața sfîntului Francisc, care s-a născut și a murit în acel oraș. Or, reprezentarea scenelor de viață ale unui om care trăise cu 40 de ani în urmă și despre care unii oameni își mai aduceau încă aminte, reprezentarea vieții unui om care a descoperit divinitatea în natură nu se putea face cu spiritualitatea bizantinismului lui Cimabue, ci cu însăși dragostea de natură a sfîntului Francisc.

Toate aceste circumstanțe au dat direcția artei sale. Cum era însă cel dintîi ce croia drumuri noi picturii, opera înfăptuită de Giotto se resimte de greutățile începutului.

Opera lui a plăcut contemporanilor. S-a impus, a influențat artiști și a atras elevi numeroși care au dus mai departe, prin imitație curentul *„giottist"*. Mirajul exercitat asupra oamenilor venea de acolo că lucrările erau sincere, spontane cu rezolvări compoziționale inedite. Figurile aveau soliditatea volumelor, aparțineau lumii reale. În locul figuranților liniștiți ai artei bizantine, cu gesturi stereotipe, prezentați numai din față sau din trei sferturi, care uitîndu-se la spectatori erau absenți, nu acționau, Giotto a pictat oameni adevărați, văzuți din toate părțile, din profil și chiar din spate, în totalitatea lor raportați la acțiunea ce se săvîrșea. Expresia fețelor, atitudinile corporale, gesturile lipsite de convenționalism sînt în slujba exprimării sentimentelor și articulate variat în ansamblul compozițiilor. Coloritul său liniștit și delicat nu a dat relief adînc figurilor, însă le-a detașat puternic de fondul pe care se proiectau, pictura căpătînd plasticitate.

Un sentiment de viață și de realitate se degajă din toată opera sa, care convenea tendințelor vremii, ce se orienta din punct de vedere economic, politic, social și cultural spre real, spre individual și uman, spre reînnodarea firului cu antichitatea greco-romană, fir întrerupt de frămîntările evului mediu. Acest spirit, embrionar la Giotto, devine spiritul diriguitor al Renașterii. De aceea, cu drept cuvînt s-a putut afirma, de către unii, că fără arta lui Giotto nu am fi avut minunata artă a *quatrocento*-ului și-a *cinquecento*-ului, nu am fi avut arta lui Leonardo da Vinci și a lui Michelangelo.

După Giotto urmează o perioadă de acalmie în care timp apar doar cîteva nume, mai de seamă Andrea di Cione Orcagna (c. 1308—1368), Tomasso di Modena (1320—1379) etc., pentru ca spre sfîrșitul *tricento*-ului și începutul *quatrocento*-ului să răsară dintr-o dată, la Siena, Jacopo della Quercia (c. 1374—1438), la Perugia, Gentile da Fabriano (c. 1370—1427), iar la Florența Filippo Brunelleschi (1377—1446), Lorenzo Ghiberti, Donatello, Fra Angelico da Fiesole (c. 1387—1455), Paolo Uccello etc.

Bogata Florență devine miezul artistic al Renașterii.

Se cunosc prefacerile revendicate și instaurate drept alt mod de a trăi, aparținînd Renașterii și, în primul rînd, așezarea omului în centrul preocupărilor teoretice și artistice. Mișcarea artistică a Renașterii italiene a trecut granițele și a generat renașteri în Germania, Franța, Spania, Portugalia, Țările de Jos, Anglia, Țările Scandinave, fiecare cu specificul ei, și, inițial, cu tradiția ei, Italia rămînînd centrul de mare autoritate către care sînt ațintite privirile artiștilor din toate țările.

Prosperitatea economică și dorința de întrecere dintre diferiții conducători ai puterii laice și a celei bisericești sînt factori ce au contribuit la dezvoltarea artelor plastice în Renaștere.

Pretutindeni li se cer artiștilor să împodobească biserici, castele și palate. În frenezia de creație, factorul economic se dovedește hotărîtor. În ce privește viziunea de creație și de execuție, artiștii stau sub influența clasicismului greco-roman. Vastele lor compoziții religioase și mitologice se grefează pe modelele artei antice, cu deosebirea că pictura obține preponderență asupra sculpturii.

Compozițiile picturale aduc probleme necunoscute sculpturii, căci lucrările de acest fel (afară de reliefurile perspectivale) se proiectează pe fondul zidului sau ale peisajului în care sînt așezate și fundalul nu intră în lucrarea artistului. În pictură însă, personajele din compoziție trebuie prezentate cu peisaj cu tot, în contextul lui, și cu cît sînt mai numeroase, cu atît e mai greu de fixat just locul fiecăreia în spațiu ca să dea impresia realității. De aici, chiar de la începutul Renașterii, preocupările asidue privind perspectiva.

Compozițiile picturale au impus studii de anatomie, mergînd pînă la disecții pe cadavre. Nudul s-a bucurat de o atenție similară aceleia acordată de epoca artistică greco-romană.

Confruntată cu probleme noi, Renașterea a rămas totuși cu aceeași grijă și a fost condusă de aceeași preocupare a clasicismului sculptural greco-roman, de-a menține în echilibru armonizarea formei cu conținutul. Și, cu toate că avea mai multe elemente formale de echilibrat și de acordat cu fondul, ea a reușit — cu unele excepții — ca vreme de mai bine de două secole să păstreze arta în limitele normelor clasice, fără ca prin asta să cadă în uniformi-

tăți plictisitoare. I-au îngăduit-o, în primul rînd, varietatea subiectelor, variațiile modului de-a compune, varietatea tipurilor și a vestimentației, tehnica desenului și, în general, a compoziției.

Varietatea, care nu s-a abătut de la clasicism, n-a fost potrivnică formării unor stiluri determinate. Fiecare din centrele artistice a ajuns să-și impună specificul. Astfel s-a putut vorbi de o Școală florentină, de o alta romană, venețiană, lombardă, bologneză etc. Un aer de înrudire a legat între ele producțiile diferiților artiști aparținînd aceleiași școli, fără să le înăbușe personalitatea și să-i împiedice să ajungă la stil propriu.

Stilul este un mod de exprimare stabilizat în care învățătură primită de la alții, achizițiile experienței personale, și înclinațiile înnăscute s-au contopit într-o sinteză solidă și distinctă, în așa fel încît se recunoaște numaidecît apartenența creației la un curent, epocă, țară, școală și mai ales, artist. Fără să cunoști întreaga operă, recunoști după stil dacă o lucrare aparține lui Fra Angelico, Botticelli, Antonio Allegri Correggio (1489—1534), Mantegna, Caravaggio, Rafael, Titian, Paolo Veronesse etc.

În linii generale, arta Renașterii a urmărit idealizarea formelor ținînd contact strîns cu natura ca și sculptura greco-romană, dar, în dorința de-a se ajunge la forme de exprimare cît mai desăvîrșite, s-a ivit la unii artiști tendința de a porni nu de la natură, ci de a imita operele înaintașilor sau chiar propria producție cărora să le dea frumusețe sporită printr-o dexteritate de execuție dusă pînă la virtuozitate, printr-o grație impunătoare, printr-o eleganță cuceritoare. Acestei arte i s-a dat numele de *manierism* și dintre fruntașii ce au practicat-o sînt : Jacopo Pontormo (1494—1557), care și-a făcut ucenicia, printre alții, la Andrea del Sarto (1486—1531), „maestrul cel fără de greșeală", cum îl numește pictorul și istoricul Giorgio Vasari (1511—1574), Parmigianino (1505—1540), Correggio, Tintoretto, El Greco, Pieter Brueghel cel Bătrîn, care și-au prelucrat original propriile procedee. Manierismului i-a urmat altă concepție și anume *eclectismul*, care preconizează nu imitarea operei unui singur artist, ci o sinteză care constă din asocierea necritică, eterogenă a unor elemente preluate prin imitarea concomitentă a mai multor

creatori şi stiluri renumite. Sfîrşitul *cinquecento*-ului i-a dat pe cunoscuţii eclectici Agostino Carracci (1557—1602) şi pe fratele său Annibale (1560—1609), cu mare influenţă asupra contemporanilor prin exemplul operei lor şi prin învăţăturile răspîndite în Academia de pictură înfiinţată de dînşii în Bolognia cu deviza de-a întruni coloritul lui Tiţian cu desenul lui Michelangelo.

O rupere vădită a echilibrului dintre formă şi fond îl aduce *barocul*, artă în care „forma o ia înaintea fondului", folosindu-se de un surplus de mijloace formale.

Arhitectura italiană a sec. al XVII-lea şi al XVIII-lea a părăsit linia simplă şi logică ca să cultive forme grandioase, impunătoare, cu decoraţie bogată caracterizate prin asimetrie, prin forme şi linii curbe, răsucite, întortochiate, complicate ca „un decor de teatru încărcat".

Pictura şi sculptura au adoptat la rîndul lor linii agitate, forme, expresii şi mişcări exagerate, atitudini contorsionate, gesturi grandilocvente, draperii animate de viaţă proprie, independente de corp. Precursoarea barocului e socotită arta impetuoasă a lui Michelangelo, aşa cum se prezintă în „Judecata de apoi" din Capela Sixtină.

Între artiştii de frunte ai barocului sînt de amintit în pictură Rubens, iar în sculptură Bernini Giovanni Lorenzo (1598—1680).

Barocul e un fenomen artistic apărut spre sfîrşitul Renaşterii. Studii recente, între care şi cele ale criticului spaniol Eugenio d'Ors, privesc barocul ca un fenomen cultural în opoziţie cu clasicismul. Încă mai înainte filozoful german Friedrich Nietzsche (1844—1900) împărţise artele în două categorii : Operelor în care domnesc liniştea, seninătatea, echilibrul, ponderea, raţiunea, le-a spus că sînt *apolinice*, iar pe cele ce manifestă căutare, mişcare, agitare, zbucium sub impulsul sentimentului şi pasiunii le-a numit *dionisiace*. Eugenio d'Ors s-a oprit la aceeaşi împărţire bipartită. A acceptat noţiunea de clasic dată operelor liniştite, supuse regulilor, şi prin asta staţionare, care „trag în jos", iar pe celelalte care nu stau pe loc, ci sînt în mişcare, în „zbor" spre alte forme, el le-a însumat pe toate sub denumirea de baroc.

Arta barocului, pentru adepţii clasicismului, cuprindea producţiile bizare ; etimologic, cuvîntul baroc vine de

Bernini. **Extazul sfintei Tereza.** Exemplu de artă barocă. Draparea exagerat de abundentă şi de frămîntată are existenţă oarecum independentă şi în contradicţie cu mobilitatea fiinţei cuprinsă de extaz mistic.

la adjectivul spaniol *baruesco*, care se referea la perlele de formă neregulată.

Aproape întregii producţii postrenascentiste de la sfîrşitul secolului al XVI-lea pînă către a doua jumătate a secolului al XVIII-lea i s-a spus *barocă*. Noua artă se opu-

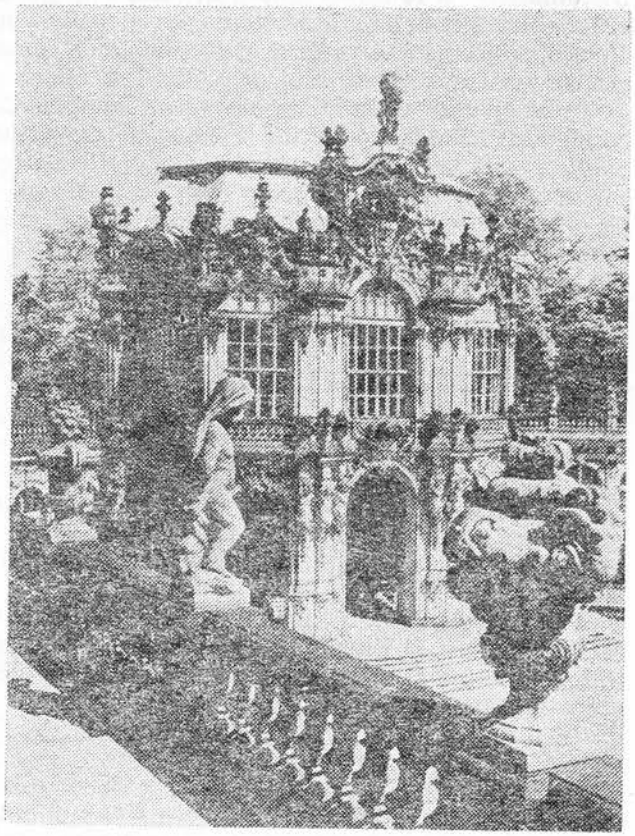
nea artei care proslăvea fastul, grandilocvența și luxuriança decorativă a edificiilor religioase, ordinii severe a arhitecturii renascentiste. Iau mare avînt acum formele curbe, întortocheate, liniile, volumele chiar sînt ondulate, simetria și orice regularitate dispare. Artele plastice baroce folosesc linii de contur agitate, luminile și umbrele își schimbă jocul, clarobscurul devine dominant.

Idealul formelor proporționale și frumoase este înlocuit de reprezentanții noii arte cu acțiunea, mișcarea, devenirea. Noi ne menținem însă la împărțirea tripartită : clasic, baroc, romantic și la definiția ce am dat-o acestei direcții de artă.

Barocul a *inspirat* apariția în Franța a *rococoului*, ajuns la mare înflorire sub Ludovic al XV-lea (secolul al XVIII-lea) și care a fost adoptat apoi cu predilecție în Germania și Austria. Acest stil de extremă fantezie revărsată în ornamentație bogată cu linii curbe, spirale, volute, împletituri amestecate cu cochilii și ghirlande de flori, a fost aplicat la decorarea fațadelor, a mobilelor, obiectelor de orfevrărie. Rococoul ponderat al lui Watteau Antoine (1684—1721) și Fragonard Jean Honoré (1732—1806) a cunoscut forme dulcege și feminine în arta lui François Boucher (1703—1770) cu scenele lui mitologice, cîmpenești și de vînătoare pe gustul nobilimii decăzute, îndreptată spre maniere galante, spre cochetărie, viață de budoar. Arta lui Boucher e o cascadă de corpuri juvenile, îngerași și amorași, lanțuri și cununi de flori, draperii înfoiate și spumoase etc., în care prevalează bomboneria culorilor bleu și roz.

Împotriva acestei arte, moleșite ca temă și ca tratare, a ridicat glas revoluționar Louis David (1748—1825) : „Arta trebuie să se lepede de toate seducțiile de grație și eleganță, semne ale aristocrației. Rolul ei nu este să desfete ochii, ci să exprime idei morale și să înfățișeze frumusețea austerității republicane. În lături cu tonurile stinse cu culorile nuanțate și discrete, ca o convorbire galantă între un mic abate și-o curtezană ! A sosit timpul să se vorbească tare, răspicat și fără menajamente, în felul poporului ! Arta trebuie să se îmbrace în carmaniolă".

Aceste idei nu aveau în vedere numaidecît o pictură cu subiecte revoluționare, pe care el a practicat-o în puține lucrări („Jurămîntul Jeu de Paume" și „Împărțirea stindardelor"), ci o pictură care să revoluționeze, să transforme mentalitatea poporului după principiile morale ale republicanilor romani, să-l facă util familiilor lor și societății, să-i insufle idei măreție în stare de acțiuni eroice. Soluția — la care s-a oprit — a fost o pictură severă, „spartană" cum îi plăcea să-i spună, condusă de aproape de statuaria greco-romană.



Clădirea denumită **Zwinger** din Dresda, construită în stilul rococoului german. Vaza din primul plan al balustradei face dovada, în mic, despre complexitatea lor ornamentală.

La începuturi, arta Renașterii, în general religioasă, a fost influențată de spiritul laic al artei antice. Se abordează acum și subiecte mitologice și, în executarea lor, artiștii s-au apropiat mai mult de producțiile antichității. Astfel, Michelangelo a arătat o admirație constantă recent descoperitului grup al lui Laocoon și contemporanii, ca și urmașii, au continuat admirația pentru întreaga sculptură greco-romană. Dar, cel care s-a referit mereu la aceasta, a studiat-o și a folosit-o amplu în compoziții, a fost pictorul de incontestabilă autoritate europeană Poussin. Cu Poussin, interesul a crescut neîncetat și a culminat, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, odată cu epocalele descoperiri de la Herculanum și Pompei. Către anul 1750, antichitatea constituie elementul de actualitate în preocupările teoretice și practice ale pasionaților de mare autoritate, dintre care putem cita pe francezul conte de Caylus (1692—1765), gravor și arheolog ; pe Quatremère de Quincy (1755—1849), arheolog ; pe esteticianul și istoricul german Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) și pe prietenul său pictorul Rafael Mengs (1728—1779).

Îndeosebi Winckelmann, prin erudiția și prin puterea sa de convingere, a reușit să impună lumii instruite reeditarea cultului pentru frumusețile artei grecești.

Atmosfera timpului și prietenia cu Quatremère de Quincy, cu care a călătorit la Pompei și Herculanum, au fost hotărîtoare pentru orientarea artei lui Louis David, devenit șeful școlii neoclasice — școală caracterizată prin ignorarea naturii ca materie de inspirație și imitarea pînă la ștergerea notelor originale ale clasicismului sculptural.

Personajele din tablourile lui David — „Jurămîntul Horaților", „Paris și Elena" sau „Sabinele" — au atitudinile, îmbrăcămintea și relieful asemănătoare celor ale statuilor greco-romane.

Încă de pe cînd N. Poussin se găsea la Roma (unde a trăit 40 de ani) și executa o artă nu numai clasică în sensul Renașterii, ci și premergătoare a neoclasicismului, la Paris a luat ființă (în 1648) Academia regală de pictură și sculptură pusă sub conducerea pictorului Charles le Brun, favorit al curții. Șapte ani mai tîrziu, Academia a primit privilegiul exclusiv de a înființa o școală pentru formarea artiștilor. După exemplul Parisului s-au deschis, în orașele mari ale Europei, Academii de arte frumoase sub directa oblăduire a statului. În aceste școli se învață desenul pentru a ajunge să fie executat în chip desăvîrșit, cît mai precis și mai perfect cu putință. Nici o licență, nici o imprecizie, nici o ezitare sau stîngăcie nu erau admise. Primatul aparținea desenului, culoarea trecea pe locul secund în privința importanței. Metodologic se începea cu copii după maeștri renumiți, acceptați fără rezerve de școală. De remarcat faptul că și atunci cînd se trecea la modelul viu, figurile erau alese și așezate în atitudini asemănătoare personajelor din lucrările clasice.

Dintre toate modelele, nudul se afla la loc de cinste, astfel încît a rămas pînă astăzi, în Apus, numele de „academie" dat studiilor de nud. Deseori se executau compoziții întregi numai cu nuduri [1].

Dar supralicitarea codurilor de compoziții rigide, intenționînd o reînvigorare a meșteșugului artistic, a avut un efect negativ, de strivire a vocației proprii și de înăbușire a personalității artiștilor.

Wickelmann decretase cu autoritate că „arta pură este ca apa pură, n-are gust particular". Datorită acestui punct de vedere, în locul unei arte originale, specifică sufletului individual și național, a început să se înfiripeze o artă egală și nediferențiată. Arta de perfecțiune formală, migălită și intelectualizată, executată după rețete, artă rece, neexpresivă și impersonală, susținută și practicată în aceste Academii, a primit numele de „academism" (pseudoclasicism).

Romantismul

Secolul al XVIII-lea se caracterizează pretutindeni prin manifestări de iconoclastie vizînd clasicismul. Bătăliile pe care le provoacă romantismul, la începutul secolului urmă-

[1] Faptul că luptătorii din tabloul „Sabinele" al lui L. David sînt goi în întregime, însă poartă pe cap chivere de alamă, ca pompierii, a făcut ca pictorii moderni, în disprețul lor pentru arta migălită și învechită, fără putere emoțională, s-o numească în derîdere „pompieră".

Girodet-Trioson. **Atala la mormînt.**

tor — reflex al unei noi concepţii estetice — sînt cunoscute cu deosebire din domeniul literar, unde numele lui Victor Hugo e una din marile certitudini ale victoriei. Firește, în ceea ce privește artele plastice, acestea nu au urmat pas cu pas toate subtilităţile romantismului literar. Tematica lor este circumscrisă exclusiv la posibilităţile de reprezentare vizuală. Reflectarea caracterelor generale, în plan psihosocial, ale societăţii veacului al XIX-lea — acel „mal de siècle" (răul secolului) — își află, se înţelege, o mai palidă concretizare în pictură decît în literatură. De aceea, fapt deloc simptomatic, artiștii se îndreaptă spre subiectele puse în circulaţie de literatură, tot astfel cum altădată clasicismul explorase mitologia, iar pictorii Renașterii Vechiul și Noul Testament. Autorii preferaţi sînt Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Chateaubriand etc. La început, subiectele romantice au fost tratate în manieră tradiţională : un amestec de nou (subiectul) și de vechi (tehnica). Se abordează subiectele cu teme de ex-

cepţie, spectaculoase, privind moartea, măcelurile, nenorocirile, suferinţele fizice. Spre exemplu, în pictură, pictorul Girodet-Trioson (1767—1824), într-un tablou, înfăţișează o tînără moartă, îmbrăcată în giulgiu alb, depus în groapa săpată la intrarea unei grote sumbre, prin deschizătura căreia apare, prin contrast, o porţiune de viaţă, de piesaj verde și înflorit. „Potopul", de acelaşi artist, e o compoziţie cu cîteva persoane ale aceleiași familii zguduite de teroarea morţii, care încearcă cu disperare să-și găsească salvarea pe un colţ de stîncă. Basorelieful semnat de sculptorul Perault (1810—1879) și intitulat „Ofelia înecată". „Ciumaţii din Jaffa" de baronul Antoine Gros (1771—1835). „Pluta Meduzei" de Gericault, „Masacrul din Chios" de Delacroix, sînt alte opere cu muribunzi, cu condamnaţi la moarte torturaţi de spaimă, de durere și chinuri.

Sentimentele de dreptate socială și cele patriotice și-au găsit întrupare artistică în „Libertatea călăuzind poporul", în altorelieful lui F. Rude intitulat „Plecarea" (cu cel de-al doilea nume „Marseillaise").

Exotismul lui V. Hugo din „Orientale", punînd în mișcare imaginaţia și visul, este de fapt reluarea în poezie a

Th. Géricault. **Pluta Meduzei.**

temelor tratate mai înainte de postclasicul Ingres în tablourile „Odalisca" și „Baie turcă", dar, mai ales, de compozițiile lui Delacroix.

Antiteza crimei și purității, a răului și binelui, a urîtului și frumosului, a umbrei și luminii, preconizate de V. Hugo în prefața lui „Cromwell", se află cu anticipație ilustrată în tabloul lui Pierre-Paul Prud'hon (1758—1823) „Justiția și răzbunarea divină urmărind crima", unde, în tonuri brumate și albăstrii, lumina lividă a lunii se împerechează cu umbra catifelată a nopții ; de asemenea, în tabloul lui Delacroix „Barca lui Dante", în care efectele de fuziune a luminii cu umbra înscriu un grad și mai avansat de întrepătrundere. Toate personajele și cele din barcă și condamnații, ce se zvîrcolesc în apa noroioasă agățîndu-se disperat de vas, în nădejdea salvării, sînt afundate în umbră și mister. Ici-colo mari pete de lumini verzi-albăstrui și roșii-arămii scot în evidență formele fantomatice. Volumele sînt modelate cu o bogată variație de culoare, utilizîndu-se pentru fiecare gama cea mai de jos. La dinamismul compozițional al unei viziuni tumultoase, Delacroix a adus în romantism încă un element de noutate : culoarea suculentă, așezată liber și degajat, în acorduri multiple și neutilizate pînă la dînsul.

El se folosește de culoare, pentru a-și exprima emoțiile și mai puțin de desen, pe care punea mare preț clasicismul, neoclasicismul și academismul. Cu el culoarea capătă o și mai pronunțată intensitate lirică și dramatică decît la vechii coloriști. Delacroix își notează tîrziu, spre apusul vieții sale, în „Jurnal" : „Împotriva părerii generale, voi spune că culoarea are o putere cu mult mai misterioasă și mai mare decît desenul, ea lucrează asupra sufletului fără știința noastră". Publicul și chiar artiștii nu s-au putut împăca cu neobișnuitele lui acorduri cromatice fapt care a dus la apriga dispută dintre Ingres, adept al supremației și liniei, și Delacroix, partizan al supremației cromatice — semn al unei înnori revelatoare, în pictură.

Delacroix ducea mai departe, în domeniul compozițional, hrănit cu fantezie și literatură, rezultatele coloristice la care ajunseseră romanticii englezi, îndreptați spre natură. Pictorul W. Turner a creat, într-o anumită perioadă, peisaje de vis, în care desenul înăbușit de culoare dispare,

pentru a ajunge în cele din urmă halucinație colorată. Dar cel care a avut mai mult contact cu Franța și a influențat pictura franceză în mai largă măsură cu tehnica lui îndrăzneață, utilizînd pastă groasă așezată cu pensula și cu cuțitul, a fost John Constable (1776—1837). (Tabloul „Masacrul din Chios" era deja așezat pe perete, la locul lui, în Salonul anului 1824, cînd Delacroix l-a dat jos, cu aprobarea direcțiunii, ca, la repezeală, să facă lucrării alt fond, în genul tablourilor lui Constable, care îl impresionase.)

Constable (influențat la rîndul lui de peisagistica olandeză a sec. al XVII-lea) a înrîurit și arta lui C. Corot, contemporanul lui Delacroix, romantic și el pe linie peisagistică. Pictorul văpăii și ideilor, Delacroix ia contact cu „pictorul cetii și naturii" în 1847. În *Jurnal* notează despre acesta că „este un adevărat artist. Arborii săi sînt superbi". Un alt pictor admirat de către Delacroix (cu care ia contact în 1853) fiindcă era „o poștă a naturii" este Gustave Courbet. Delacroix l-a apreciat fiindcă el însuși s-a apropiat de natură cu dragoste chiar dacă n-a pictat peisajul pentru peisaj, ci mai mult ca fond al compozițiilor sale.

Romantismul a ieșit din matca tiparelor formale consacrate, trecînd de partea fondului, încît pe drept s-a putut afirma „Nu există perfecțiune formală în romantism... Adîncimea noastră stă, de obicei, în raport invers cu puterea noastră de exprimare, cu forma ; adică cu cît viața noastră lăuntrică este mai puternică, cu atît forma este mai insuficientă".

Deși aparent deosebită frontal de arta epocilor trecute, arta modernă nu a adus raporturi noi între formă și fond, ci doar alte atitudini față de realitate, alte materiale de exprimare, tehnici noi, altă viziune a spațiului, alte considerații despre esența și finalitatea creației artistice etc.

Impresionismul cu variantele sale

Între Corot și Courbet sînt deosebiri de viziune. Unul poetizează natura apropiind-o de vis, celălalt pictează realitatea cotidiană și umilă, cu voluptate și vehemență revoluționară. Deși unul romantic, celălalt realist, ei au exer-

citat o influență puternică asupra contemporanilor. Întîi asupra celor grupați în așa-numita Școală de la Barbizon, apoi asupra generației mai tinere care avea să pună bazele impresionismului. Cinci din pictorii ctitori ai mișcării au stat inițial sub influența lor. Astfel, C. Pissarro și Berthe Morisot (1841—1895) au profitat de învățămintele primite de la bătrînul Corot. A. Sisley a pornit de la arta lui Corot și a rămas mereu legat de aceasta. A. Renoir a pictat cîtva timp sub influența lui Courbet și, de asemenea, P. Cézanne a împrumutat de la acesta tonalitatea și paleta.

Începuturile impresionismului fixează drept dată toamna lui 1863, cînd tabloul lui Edouard Manet — „Dejun pe iarbă" — a fost respins de la Salon pentru imoralitate și „vulgaritate". Persoanele îmbrăcate erau din cele ce se puteau întîlni pe bulevardele Parisului, iar nudul, de astă dată reprezenta cu fidelitate formele individualizate ale modelului viu, după formula realistă (naturalistă) a artei lui Courbet. Umbra din pictura tradițională cu rol de modelare, de accentuare a contururilor, nu mai apărea în tabloul prezentat. Manet lucrase cu tonuri luminoase. Întreg ansamblul era colorat și clar. Insurgentul de la consacratele reguli academice, susținute de oficialitate, nu avea ce căuta într-un cadru de asemenea solemnitate.

Se mai întîmplase pînă atunci că juriul Salonului să refuze artiști și lucrări, fără să se producă scandal, dar în anul acela cînd au fost respinși mai mulți pictori tineri printre care și Pissaro, protestele împotriva monopolului deținut de arta academistă s-au dezlănțuit cu atîta putere, încît Napoleon al III-lea s-a văzut nevoit să dispună înființarea unui al doilea Salon, cel al „refuzaților", în chiar imediata apropiere a Salonului oficial, pentru ca lumea, comparînd producțiile, să-și formeze singură păreri despre arta nouă.

Critica și publicul, cu gustul robit de arta veche — abia tolerîndu-l pe Delacroix — nu au arătat nici un fel de înțelegere artei ce se zămislea. Dar, caricaturizările, persiflările și insultele pornite cu vehemență împotriva lui Manet, au avut darul să-i creeze repede o faimă nemaipomenită. Tinerii — atrași de mirajul artei sale — au început să strîngă rîndurile în jurul lui.

Cu cîteva luni înainte de respingerea „Dejunului pe iarbă", Claude Monet, cel ce avea să fie promotorul impresionismului, văzuse cîteva pînze de Manet, care i-au produs revelația drumului ce trebuia să apuce. A căutat să-l cunoască pe Manet, să intre în relații cu el, și, vizitîndu-i atelierul, nu s-a mulțumit să vină singur, ci și-a adus și prietenii din atelierul lui Gleyre, pe Sisley, Renoir și Frédéric Bazille (1841—1870). În rîndurile admiratorilor au intrat apoi cîțiva pictori ce frecventau l'Academie Suisse : Cézanne, A. Guillaumin (1841—1927), Berthe Morisot și Pissarro. Acest grup se aduna uneori în atelierul lui Manet ca să discute probleme de artă. Atelierul fiind neîncăpător, și-au mutat întrunirile în cafeneaua Guerbois, din apropiere, unde obișnuiau să se întîlnească seara după lucru, astfel că din ocazionale, reunirile au devenit regulate. Grupului restrîns i s-au adăugat în curînd pictori cu alte concepții de artă, oameni de litere în frunte cu Emile Zola, precum și amici și cunoscuți ai acestora.

Problematica abordată cu înflăcărare era diversă și viza chestiuni legate fie de tehnica execuției (tonuri luminoase, umbra colorată), fie de alegerea locului de creație, cu piedoarie pentru părăsirea atelierului și pictarea în aer liber *(plein-air)*, în natură. Și fiindcă se credea că nicăieri nu se poate lucra mai bine în aer liber decît la țară, Sisley, Pissarro, Monet și Cézanne s-au dus să locuiască și să lucreze în localități diferite, mai aproape sau mai departe de Paris, fiecare încercînd să interpreteze în felul lui cunoștințele și convingerile pentru care militau.

Deși porneau cu toții de la aceleași principii, însă, lucrînd izolat și departe de orice influență imediată, experiențele personale i-au dus la soluții proprii și la diferențe de viziune. Astfel, Pissaro a pictat orice a întîlnit în cale : costișe, pomi, holde, pășuni, livezi, case umile, cîmpuri de zarzavat etc., dar tot ce a ieșit din mîna lui constituie pentru ochi o adevărată încîntare. Mai tîrziu, afecțiuni oftalmice l-au împiedicat să lucreze în aer liber, aria inspirației sale restrîngîndu-se la aspecte urbane cu lumină mai puțin strălucitoare.

Dimpotrivă, Sisley și-a ales cu grijă motivele : a pictat rîuri cu ape transparente și maluri înverzite, cîmpuri în floare primăvara și însorite vara, drumuri ce duc în depărtări, străzi de sat și oraș, efecte de iarnă etc.

Peisagistul Claude Monet este prin excelență pictorul apei, care i-a îngăduit să se exprime printr-o simfonie de bogată colorație.

Cézanne și-a găsit mai greu drumul. S-a retras în orașul lui natal din sudul Franței ca să lucreze singur și pe îndelete. Tablourile sale reprezentînd peisaje, natură moartă, capete și compoziții simple, sînt rezultatul a zeci de ședințe, fiecare revenire primind noi straturi de culoare.

Renoir a pictat scene, portrete, nuduri cu irizări sidefate, în ritmuri unduioase și rotunde.

Berthe Morisot a dat întîietate subiectelor luate din lumea gingașă a copilului și din cea a maternității. Folosind, uneori, ca material de lucru creioane colorate, a adoptat o tehnică de linii subțiri orientate în toate sensurile, tehnică pe care o găsim și în execuția uleiurilor.

Numai Guillaumin — deși interpret conștiincios al naturii — n-a ajuns la un sistem de realizări originale care să-l definească.

Dar, cu toate deosebirile dintre ei, se vădesc în creația lor anumite trăsături comune, rezultat al lucrului în natură fiindcă, în aer liber, culorile sînt mai clare, mai numeroase, mai vii decît în atelier. Pentru înviorarea și intensificarea lor au recurs la folosirea culorilor complementare. Umbra din natură, diferită de cea a atelierului, nu este pretutindeni aceeași. Culoarea ei depinde de felul și intensitatea luminii, de obiectul care aruncă umbre și mai cu seamă, de culoarea corpului ce primește umbra, de unde și predilecția pentru umbrele albastre, violete, verzi, roșcate etc. Nu totdeauna un motiv din natură este frumos în sine, virtuțile lui se datoresc în bună măsură luminii ce-l îmbracă și în care este privit. Or, efectele de lumină sînt în veșnică schimbare. Pentru a putea fi prinsă o anumită lumină trebuie lucrat cu maximum de operativitate. De aici nevoia tușelor aruncate cu mare spontaneitate, unele lîngă altele și unele peste altele. Tehnica cu tușe distincte prezintă și altă valoare ; a permis *divizarea tentei* dîndu-i o tremurare, o vibrare corespunzătoare celei din natură, încorporînd și reflexele ce circulă între obiecte și ajungînd la o abundență neînchipuită de tonuri și nuanțe.

Acest sistem de colorație *fragmentată*, a redus adesea formele la aspecte vagi, fluide, nedelimitate. Sacrificîndu-le precizia, au trecut greul exprimării artistice asupra culorii care a căpătat o încărcătură afectivă necunoscută încă în artă.

Referitor la receptarea operelor impresioniste, se impune din partea receptorului să păstreze o anume depărtare vizavi de obiectul supus reflecției, întrucît, privite de aproape, învălmășeala și dezordinea de pete dau impresia de lucru neserios și neterminat. Acesta a fost motivul pentru care impresionismul a întîmpinat, îndelungă vreme, adversitatea îndîrjită a publicului.

După Salonul refuzaților din 1863 și pînă la războiul din 1870, juriile au acceptat lucrări ale pictorilor din grupul lui Manet. S-au primit astfel la unele saloane lucrările lui Sisley și Claude Monet, destul de des cele ale lui Pissarro și, în mod regulat, cele semnate de Renoir și Berthe Morisot. În schimb Cézanne a continuat să rămînă persoana „non grata". După 1870, cînd s-au reluat saloanele, juriile — neuitînd Comuna din Paris care a zguduit Franța — s-au arătat intransigente cu independenții și revoluționarii din artă, refuzînd în bloc noua pleiadă, cei numiți fiind obligați să expună singuri.

Cu sacrificii și în asociație cu alți artiști de factură mai accesibilă, aceștia au deschis o expoziție în 1874, pe o arteră de circulație frecventată. Cu toată reclama făcută, rezultatele materiale și morale s-au dovedit a fi nule. Publicul nu a văzut în ei decît niște mîzgălitori de lucruri informe, niște rătăciți, niște ignoranți cu pretenție de artiști. Dar, ceea ce s-a cîștigat în urma acestui eșec în fața unei bune părți din critică și a publicului a fost botezarea cu un termen menit să dobîndească longevitate, și anume acela de impresionism.

Termenul era împrumutat de la tabloul lui Claude Monet cu titlul „Impresie" avînd ca subtitlu „Răsărit de soare", tablou în care erau sintetizate tendințele întregului grup. Deasupra caselor și apei plutește un aer albastru, în care se ivesc, ca niște pete luminoase, siluetele clopotnițelor și ale bărcilor care străbat rîul. Tabloul înfățișează disputa dintre ceață și lumina soarelui, dintre valorile cromatice ale cerului și apei, ca și interpenetrația și influența reciprocă a culorilor sale. Nuanțele se contopesc, formele

își pierd consistența. Pictorul ia, drept punct de plecare, un efect real al luminii interferate în culoare.

A doua expoziție a impresioniștilor a fost vernisată după doi ani și cu același rezultat negativ. Atmosfera ostilă, în care s-a dezvoltat impresionismul, este relatată de unul dintre critici astfel : „strada Le Peletier are soartă nenorocită. După arderea Operei, iată alt dezastru ce se abate asupra cartierului. S-a deschis de curînd la Durand-Ruel o expoziție care se zice că-i de pictură. Trecătorul, neștiind ce-l așteaptă, intră și ochilor săi înspăimîntați i se oferă un spectacol crud. Cinci sau șase alienați, printre care și o femeie, și-au dat acolo întîlnire ca să-și expună năzdrăvăniile. În fața acestor lucruri, oamenii pufnesc în rîs... Acești așa-numiți artiști se intitulează intransigenți sau impresioniști. Iau pînză, culori și bidinele, aruncă la întîmplare cîteva tonuri și semnează. E aidoma ca la casa de nebuni, unde întîlnești oameni cu mințile rătăcite, care culeg pietre de pe drum și cred că au găsit diamante". În fond, istoria se repetă : primirea ostilă a impresioniștilor își află corespondență în agitația stîrnită în jurul romantismului.

Grupul blamat nu se descurajează. Deschid o a treia expoziție, în 1877, cu titlu de mîndrie și de frondă „Expoziția pictorilor impresioniști". Și de data aceasta lucrările au produs ilaritate, indignare, dispreț, deși expoziția a cunoscut o afluență extrem de mare, în primul rînd din pură curiozitate. Curentul era așa de puternic împotriva lor, încît cei cîțiva simpatizanți ai pictorilor s-au găsit în imposibilitate să acționeze asupra opiniei vizitatorilor, chiar atunci cînd aceștia erau cunoștințe bune, fiindcă orice apărare sau gest apologet erau interpretate ca o încercare de a-și bate joc de ei. Cele mai înverșunate atacuri au fost îndreptate contra lui Cézanne, considerat ignorant, barbar, monstru, căpcăun. Jignit, Cézanne a renunțat de a mai expune la cele cinci expoziții ce au urmat, ultima fiind aceea din 1886.

Dar, cum era și de așteptat, între timp au început să se ivească admiratori. Printre primii ce i-au înțeles pe impresioniști au fost pictorii Charles François Daubigny (1817—1878) și Gustave Caillebotte (1848—1894) ; ultimul chiar le-a și cumpărat o colecție de tablouri alese. Acestora li s-au adăugat iubitori de artă și colecționari, printre care

și doctorul român Gheorghe Belu, care a avut un rol însemnat în promovarea impresionismului. Străinătatea a început și ea să se intereseze și să ceară lucrări impresioniste. Aceste schimbări de atitudine se săvîrșesc între anii 1890 cînd tînărul negustor de tablouri Ambroise Vollard cumpără o mare parte din picturile lui Cézanne (dintre toți pictorii cu cea mai scăzută bursă) — și anul 1894, cînd intră în muzeul Luxemburg colecția lăsată de bogatul pictor Caillebotte.

Din cei șapte artiști cu care s-a început mișcarea impresionistă numai trei — Monet, Cézanne, Renoir — păsind pragul sec. al XX-lea, au avut norocul să vadă triumful definitiv al mișcării și, totodată, propria lor glorie.

Dar, impresionismul s-a impus, după 1900, cu aceeași vigoare și în sculptură, numele cel mai evocat fiind acela al lui Auguste Rodin, ctitor de epocă. Modelajul său, moale, vag, degajat, spontan, poartă urmele mulării lutului cu mîna și al dălții în marmoră. Lumina nu alunecă egal și monoton pe suprafața materialului, ci este oprită, divizată și tremurată de relieful frămîntat, asemănător tușelor juxtapuse și suprapuse din pictură. Corespondențele depistate între gîndirea literaților — un Mallarmé, de pildă — și cea a impresioniștilor sînt izbitoare.

A preciza un lucru „numindu-l pe numele lui — scria poetul simbolist — este a suprima trei sferturi din plăcerea poemului făcut din fericirea de a ghici puțin cîte puțin ; a sugera, iată visul".

Pictorul impresionist Claude Monet, observînd că în natură același motiv își schimbă aspectul datorită variațiilor de lumină, și-a propus să surprindă și să aștearnă pe pînză aceste variații. Aceleași „Căpițe de fîn" le-a pictat în lumină de dimineață, de seară, pe timp înnourat, pe ceață, în soare, sub zăpadă etc. La fel a procedat cu „Fațada catedralei din Rouen", cu „Plopi", „Vederi pe Tamisa", cu cele trei serii de vederi ale Veneției etc. Motivele uneori sărace îi oferă, în schimb, pretext pentru culoare. În două săli elipsoidale ale muzeului „Orangerie" din Paris sînt expuse 8 tablouri mari, intitulate „Suite de nimphéas", toate reprezentînd lacuri fără țărmuri ; numai apă cu cîțiva nuferi și puțin păpuriș. În 3—4 tablouri două trunchiuri de copac, la extremitățile pînzei, limitează „vagabondajul sufletesc". Motivelor le lipsește desenul. Im-

portanța cade, deci, pe oglindirea norilor, pe jocul reflexelor și al luminilor, pe abundența tonurilor și nuanțelor de culoare. Se apreciază îndeobște că se cîntă ceea ce nu se poate povesti și tot așa ceea ce nu se poate desena se colorează. Monet, de pildă, a transformat pictura în simfonie muzicală.

Cézanne, păstrînd de la impresionism coloritul viu și tușa degajată, a ajuns în realizările sale la rezultate diferite de cele ale lui Pissarro și Monet. El lucra încet. Neputînd termina lucrul într-o ședință, revenea în fața motivului a doua, a treia și chiar de mai multe ori. De fiecare dată însă, condițiile de lumină și culoare nu mai erau aceleași și-atunci peste tușele primei impresii a adăugat mereu culoarea celorlalte momente.

Revenind asupra fiecărui tablou de un număr considerabil de ori, Cézanne realiza mai mult decît impresia fugară a unui singur moment, o sinteză a unei succesiuni de momente pasagere, din care avea de cîștigat forma, volumul, consistența materiei. Conștient de acest lucru, Cézanne spunea : „Cînd culoarea a ajuns să fie bogată și forma este în plinătatea ei". Căutînd să îmbine, în cît mai fericit chip, valoarea, calitatea și vigoarea coloritului în acorduri personale cu soliditatea volumului, el intenționa „să facă din impresionism o artă durabilă ca arta muzeelor", cum singur o mărturisește undeva.

Față de natură, Cézanne nu are sentimente de fidelitate. El apropie, depărtează sau schimbă ordinea elementelor din natură din interes compozițional. Și, fiindcă clasicul Poussin *a compus* (cu multe date ale imaginației) peisajele sale istorice, Cézanne vrea să-l refacă pe Poussin, compunîndu-și tablourile cu date oferite de natură („Je veux refaire Poussin sur nature").

Consistența volumelor și aranjarea perspectivală a planurilor nu a întreprins-o cu degradeuri și nuanțe pentru a oferi iluzia reliefului și a adîncimii, ci pentru acestea s-a folosit de culori pure, dar pe care le-a folosit ținînd seama de caracteristicile lor, întrucît cele calde avansează, iar cele reci se retrag. Dintre cele calde portocaliul se impune, urmat de galben și roșu, iar dintre cele reci albastrul exprimă în chip perfect adîncimea, în timp ce verdele și violetul au situație intermediară între roșu și albastru.

Cînd i se părea că volumele nu s-au reliefat îndeajuns, iar conturul îi scapă („Le contour me fuit"), atunci îl indica apăsat, pe unde credea, prin linii sugestive de culoare închisă. Aceste fragmente de linii aveau o dublă funcție plastică. Era condensare de umbră dusă pînă la ultima limită posibilă — deci modelare — și precizare de forme — deci desen integrat culorii. Convingerea lui era că „desenul și culoarea nu ocupă poziții distincte", căci „în măsura în care se pictează se desenează".

Odată cu revenirile asupra aceluiași tablou, Cézanne nu aducea numai modificări de culoare, ci și simplificări de forme. Pictura lui este sinteză de culoare pe volume simplificate. Viziunea simplificării merge așa de departe încît, într-o scrisoare adresată pictorului Emile Bernard, spune : „Totul în natură este sferic și cilindric și toate formele din natură pot fi reduse la con, la cilindru și la sferă". Dar, fapt considerat ca atare, această concepție devine punctul de plecare al artei cubiste, iar coloritul său viu și nemodelat, punctul de plecare al artei „foviste", așa după cum, simfonia petelor de culoare pe motive acvatice, sărace în desen, ale lui Claude Monet, ar putea fi considerate punctul de plecare al „tachisme-ului", din pictura abstractă.

*

Cu prilejul expoziției din 1886 au avut loc neînțelegeri între pictorii impresioniști din pricina ivirii unei noi formule de artă, aceea a *impresionismului științific*. Caracterul de știință al viziunii reflectă, la nivelul secolului trecut, înrîurirea hotărîtoare a mișcării pozitiviste asupra artei în general, creatorii din acest vast domeniu evoluînd atît în plan teoretic, cît și în cel practic în spiritul principiilor lansate de noile direcții științifice. Astfel, Pissarro își învinuiește colegii că au rămas impresioniști empirici, niște romantici sentimentali, care ar trebui să pună capăt percepțiilor vagi, redate aproximativ la „întîmplarea aruncăturii de bidinea". Monet, Renoir și Sisley s-au retras din expoziție. În schimb, a fost primit Georges Seurat (1859—1891), cu lucrarea sa „Duminică de vară la Grande Jatte", pictură-program a concepției noi de artă care avea să fie cunoscută cu numele de *neoimpresionism*. Seurat se afla

sub influența teoreticianului Charles Henry, directorul de mai tîrziu al laboratorului de fiziologia senzațiilor de la Sorbona. Teoriile sale, sprijinite pe cercetări proprii și pe cele ale lui Chevreul, Helmholtz, Rood, Maxwell (1831—1879), Sutter etc., cuprindeau : știința culorilor, amestecul optic, divizionismul și degradeul, valoarea psihică a culorilor, a unghiurilor, a direcției liniilor și a combinațiilor acestora. Seurat îl asculta ore întregi cum își dezvolta convingerile pe care apoi le rezuma lui Pissaro, cîștigat pentru noua artă.

Însușindu-și teoriile lui Henry, Seurat le-a aplicat la execuția lucrărilor sale din care mai importante sînt „Duminică de vară la Grande Jatte", „Cancanul", „Circul".

Se cuvine acum să se arate principalele linii de diferențiere ale celor două ipostaze : impresionism și neoimpresionism. În primul rînd, impresioniștii căutau echivalențe senzațiilor de culoare făcînd pe paletă combinații de pastă cromatică și, după ce li se păreau că au găsit tonurile și nuanțele corespunzătoare, le așezau pe pînză cu tușe juxtapuse sau suprapuse. Privit de aproape, tabloul acesta apărea a fi executat din pete distincte de culoare ; de la oarecare depărtare, însă, despărțirile dintre pete dispăreau și, săvîrșindu-se un proces optic care unifica tușele, tabloul reprezenta o unitate de colorație vibrantă.

Neoimpresioniștii pleacă de la convingerea potrivit căreia lumina e compusă din trei culori fundamentale. Prin urmare, pe paletă ei vor avea numai trei tonuri : roșu galben și albastru. Dacă au nevoie de culoarea verde, bunăoară, nu amestecau pe paletă galben și albastru în cantitate necesară, ci așezau direct pe pînză culoare galbenă în tușe mici ca niște puncte printre care se intercalau puncte de albastru. Privite de la distanță, aceste puncte se contopesc și din interferența culorilor apare pe retină culoarea verde. Deci, combinația galbenului cu albastru pentru a da culoarea verde, s-a făcut „în ochi", fără să mai fie nevoie de preparație de paletă. Acest procedeu constituie așa-numitul *amestec-optic*. Cînd cantitatea de puncte galbene copleșește pe cele albastre intercalate se obține un verde aproape de galben. Dacă punctele albastre se înmulțesc și scad cele galbene, tonurile de verde sînt duse în aceeași măsură spre albastru. La fel se procedează ca să se obțină movul și violetul prin intercalare de puncte albastre și roșu sau tonuri de portocaliu și vermillon, prin intercalații de puncte galbene și roșu-carmin. Pentru nuanțe mai deschise decît tonurile pure, punctele se așază mai rar lăsîndu-se locuri goale între ele. De la distanță albul pînzei intervine și slăbește intensitatea culorilor. Tehnica aceasta de tușe mici sub formă de puncte (de unde și denumirea de „pointilism" dat neoimpresionismului) este greoaie și lipsită de spontaneitate. E condusă mai mult de rațiune decît de sensibilitate. Drept consecință, pentru realizarea unei piese, creatorului neoimpresionist îi trebuia un timp mult mai mare, comparativ cu acela pe care impresionistul îl afecta lucrărilor sale. Executarea tabloului „Duminică de vară la Grande Jatte" a durat doi ani.

Dar, neoimpresioniștii nu au urmărit numai realizarea în exclusivitate o preciziei culorii prin *diviziunea tonurilor* pure ci, deopotrivă, soliditatea volumelor printr-o modelare viguroasă și o conturare apăsată. Aceasta a determinat ca figurile din tablourile lui Seurat să fie rigide și pietrificate. Pînă și în tablourile cu mișcări violente ca acrobata din „Circul" sau ca dansatorii din „Cancanul" se observă o flexibilitate forțată și înțepenită, atît de departe de cele din opera impresioniștilor.

Totuși, concepția neoimpresionistă a ispitit pictori ca Paul Signac (1863—1935), Antoine Cros, C. Pissarro etc. Coloritul pur al neoimpresionismului a avut influență asupra „fovismului", iar soliditatea volumelor asupra „cubismului", purtînd peste vreme direcțiile de artă posibile indicate de Cézanne.

*

Arta lui Van Gogh — pusă pînă la un punct sub zodia neoimpresionismului — este prea bogată în aspecte pentru a putea fi clasificată rigid. Coloritul său puternic, redus uneori la un joc măiestrit de 4—5 tonuri vii, îl apropie de „fovism", volumele simplificate și formele cu exagerare de expresivitate a peisajului și-a figurilor umane pot fi revendicate de „expresionism", iar tehnica în tușe sub formă de linii scurte și independente are oarecare asemănare cu cea a impresioniștilor și neoimpresioniștilor. Dar, în fond, tehnica sa e plină de originalitate, sinteză a două operații distincte : așază peste tot mase mari

Van Gogh. **Drum cu chiparoşi.** Din ritmul trăsăturilor şi orientarea tuşelor rezultă impresia de agitare şi mişcare : iarba creşte, drumul curge, chiparoşii tremură aştrii se rotesc.

de culoare potrivite fiecărui element component al motivului (cer, pomi, iarbă, holde, drum, ziduri, acoperiş etc.), iar peste acestea aşază apoi tuşe, distanţate unele de altele, de culoarea mai închisă sau mai deschisă decît fondul simplu de dedesubt. Rezultatul acestei tehnici se caracterizează prin aceea că masele simple de culoare sînt modelate şi modulate în acelaşi timp, obţinîndu-se o evidentă vibraţie, şi, totodată, se imprimă tabloului un ritm de mişcare şi de agitare impresionantă. În viziunea pictorului, natura creşte, se înalţă, freamătă, se frămîntă, se zbuciumă. E ca şi cum în fiecare lucru ar exista o forţă ce se chinuie şi se zbate, iar pictorul caută s-o surprindă şi s-o dezvăluie. Tabloul „Drum cu chiparoşi" e revelator pentru tehnica lui Van Gogh. Aici, lipsind aportul culorii, rămîn trăsăturile de pensulă ca element de comunicare a stărilor sufleteşti. Spectacolul se bizuie pe efectul integrator kinestezic : Drumul curge, iarba creşte, chiparosul din mijloc, ca şi ceilalţi mai mici din fund, se înalţă ca nişte flăcări pîlpîinde spre cer, soarele se roteşte. Postimpresionistul Van Gogh aduce ideea unei picturi dinamice ale cărei soluţii vor fertiliza arta viitorului.

Fovismul

Primele lucrări foviste au apărut la Paris la *Salonul de toamnă* din 1905, unde au expus un grup de artişti tineri : Henri Matisse, André Derain (1880—1954), Raoul Dufy (1877—1953), Georges Braque (1882—1963) şi Georges Rouault (1871—1958). Sala în care au fost expuse lucrările lor a fost denumită „la cage aux fauves" (cuşca fiarelor sălbatice) din pricina furiei coloristice, a sfîşierii formelor, a violenţei ritmului şi tehnicii pe care o prezentau aceste tablouri de mare îndrăzneală.

Arta lui Cézanne şi Van Gogh şi mai ales a lui P. Gauguin au deschis drumul spre fovism. Dispus a exagera în planul cromatic, acesta din urmă a căutat exaltarea culorilor afişînd o atitudine de frondă alături de realitate. Convingerile sale estetice sînt limpede formulate în recomandările adresate unui prieten : „Arta este abstragere... Nu te ţine de natură. Ia din ea visînd şi gîndeşte-te mai mult la creaţia ce va rezulta".

Pictorul Paul Sérusier (1865—1927), iniţiatiorul grupării *Nabi* („profet", în limba ebraică), grupare ce vroia să însemne nemulţumire faţă de arta prezentă şi, implicit, prevestire de artă nouă, l-a vizitat pe Gauguin în localitatea Pont-Aven în Bretania, unde se retrăsese pentru

a lucra. Sérusier evocă, printre altele, următorul fragment de convorbire : „Ce culoare are acest pom ? — Verde. Pune deci verde ; cel mai frumos verde de pe paletă. Dar umbra aceasta ? — Aproape bleu. Nu te sfii să o pictezi cît mai albastru posibil".

Pentru exaltarea culorilor, Gauguin a mai venit cu o soluție : aceea a cantității, a întinderii unei culori pe suprafață mare, fiindcă — aprecia el — „un kilogram de verde este mai verde decît un gram de aceeași culoare".

Pornind de la aceste învățăminte, pictorul André Derain nu s-a sfiit să afirme, în perioada cînd era adeptul fovismului : „Cerul este albastru. Eu îl fac roșu. E nevoie să faci *tabula rasa* și să te revolți contra a tot ce te împiedică să fii liber".

Dar numele de care se leagă în mod principial mișcarea fovistă este acela al lui Henri Matisse, în jurul căruia s-au grupat cei ce s-au manifestat ca atare în 1905, grup amplificat prin aderența acelora ce-au suferit influența coloritului său : Maurice Vlaminck (1876—1958), Albert Marquet (1875—1947), Othon Friesz (1879—1949) și Kees van Dongen (1877—1968).

În legătură cu arta lui Matisse s-a tras concluzia caracterului de reflexie a acesteia „Pentru mine totul este concepție. E necesar să ai chiar de la început viziunea precisă a ansamblului" — mărturisea pictorul, care fusese influențat de arta lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Pe la 1899, a executat cîteva lucrări în manieră „pointilistă". Apoi punctele s-au mărit devenind pete și în cele din urmă mase mari de culoare uniformă cu care și-a făcut intrarea în fovism.

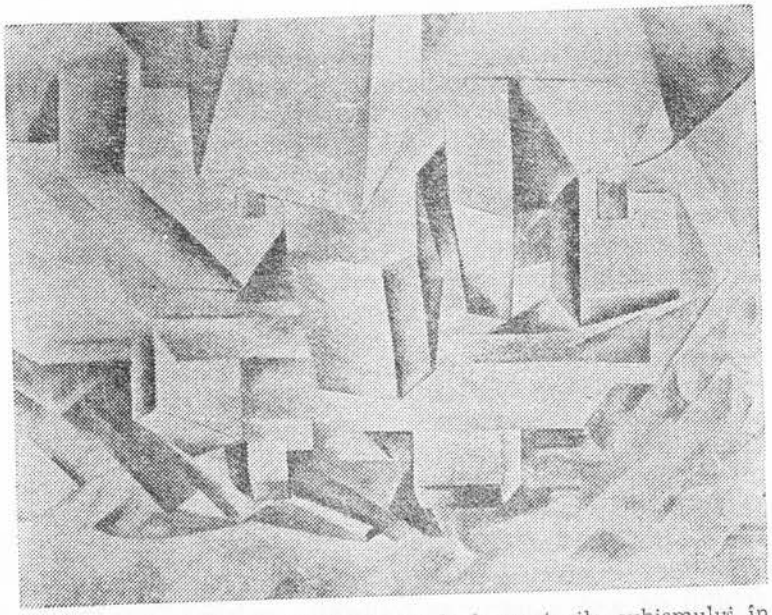
Dimpreună cu adepții mișcării, Matisse a abordat natura moartă, peisajul și figura omenească. În tratarea subiectelor a folosit cu voluptate culori de mare intensitate, duse pînă la stridență, a căutat acorduri noi, neevitînd disonanțele de care, pînă la fovism, pictura s-a ferit totdeauna. Foviștii au scos din uz clarobscurul și modelarea, construind lucrările numai din culori plate și din linii colorate ce definesc obiectele simplu, însă cu destulă exactitate. Totodată, ordonînd culorile supuse unei lumini egal de puternice și egal de saturate, ei proporționează și dozează tonurile cu puternic aspect decorativ, ca să traducă cu o fidelitate sporită impresiile și sentimentele de care sînt cuprinși.

Dar, asemenea altor mișcări artistice de avangardă, nici fovismul nu acoperă o mare durată temporală, încetîndu-și activitatea la numai trei ani de la ivirea lui spectaculoasă. Pictorii s-au despărțit, îndreptîndu-se pe căi diferite. Astfel, Vlaminck — după ce a cochetat efemer cu cubismul —, a adoptat „expresionismul realist" rămînîndu-i fidel pînă la sfîrșit. Prietenul său Derain — simpatizant al cubismului și „primitivismului" — s-a oprit la o formă de clasicism etc. Doar Matisse a rezistat tentației de a trăda mișcarea. Van Dongen — care i-a fost credincios pînă la primul război mondial — s-a dedicat ulterior portretisticii mondene, devenind unul din cei mai căutați artiști. Șef de școală, Matisse a slujit-o cu credință și cu o putere de iradiere cum numai puțini artiști de la Cézanne încoace au mai avut-o.

În însuflețirea neobișnuită a culorilor sale, descoperim la Matisse trei surse : stampele japoneze, natura sudului — împărtășind și puternica influență a covoarelor orientale —, precum și înrîurirea precursorilor. Asupra felului de a-și exterioriza concepția artistică, o mărturisire a sa aduce lămuriri prețioase : „Pictura mea, mai întîi, observă gama maeștrilor pe care îi studiez la Luvru. Pe urmă, paleta mea se luminează sub inflența impresioniștilor, a lui Cézanne și a orientalilor. Tablourile se stabilesc prin combinații de pete și arabescuri". Spre sfîrșitul vieții, Matisse a compus lucrări tăind forme în hîrtie colorată și lipindu-le. Colajul introdus în circuitul artei de către „cubism" cunoaște o mare forță decorativă în fovismul matissian.

Cubismul

După ce fovismul demonstrase cît de mult se poate emancipa culoarea, a urmat, la scurt timp (1908), altă mișcare artistică ce intenționa să elibereze forma de aspectele oferite de natură. De data aceasta, accentul urma să se pună pe consistența volumelor tridimensionale. Inițiatorii sînt George Braque și Pablo Picasso. La sfîrșitul anu-



Picasso. **Peisaj (Horta de Ebro)**, de la începuturile cubismului în care s-a accentuat forma geometrică a caselor.

lui 1907, Braque a părăsit fovismul şi, cîteva luni mai tîrziu, a plecat să lucreze în localitatea Estarque, unde pictase cîndva şi Cézanne, care afirmase că „dealurile sînt rotunde ca umerii de femeie", întărind viziunea rotunjită a naturii („totul poate fi redus la con, cilindru şi sferă"). Numai că Estarque — cu forma caselor ei, etajate pe o colină — oferea privitorului volume în muchii şi colţuri. Braque a pictat aici peisaje cu pomi (imprimîndu-le tendinţe cilindrice) şi case prismatice cu acoperişuri piramidale, toate avînd desen dur şi solid. Fiindcă — „Dl. Braque... reduce totul... la scheme geometrice, la cuburi" — după cum preciza un critic — numele noii mişcări este acela de *cubism*". În acelaşi fel lucrează şi Picasso, poate chiar mai precis, mai tranşant, cu muchiile mai tăioase decît Braque, dacă ne gîndim, bunăoară, la peisajul din *Horta de Ebro*, fără copaci, cu case îngrămădite ca o suprapunere de lespezi grele de piatră.

Dar Braque şi Picasso nu s-au oprit mult timp la această formulă picturală. Urmînd exemplul impresioniştilor, care au desfăcut şi analizat lumina, ei s-au gîndit să facă, la rîndul lor, analiza volumelor. Aceasta era mai greu de îndeplinit cu subiecte complicate şi, de aceea, au renunţat la peisaj şi s-au îndreptat către motive ca figura omenească şi natura moartă.

Pînă atunci pictura a înfăţişat aranjările de lucruri văzute dintr-un punct fix, dintr-un anumit loc. Dar motivul poate fi văzut şi din alte părţi, din laturi, din spate, de sus etc. şi fiecare din aspectele oferite privirii poate da naştere unui tablou diferit şi, deci, se pot obţine mai multe reprezentări parţiale ale aceloraşi lucruri. Pentru a avea o imagine completă, Braque şi Picasso s-au gîndit să pună pe pînză toate aceste imagini parţiale şi separate, privite din unghiuri diferite, fără să urmărească reintegrarea lor printr-o operaţie de reconstruire. Braque, dealtfel, îşi mărturiseşte cu claritate intenţiile : „Scopul urmărit nu a fost grija de a reconstitui un fapt anecdotic, ci de a constitui un fapt pictural".

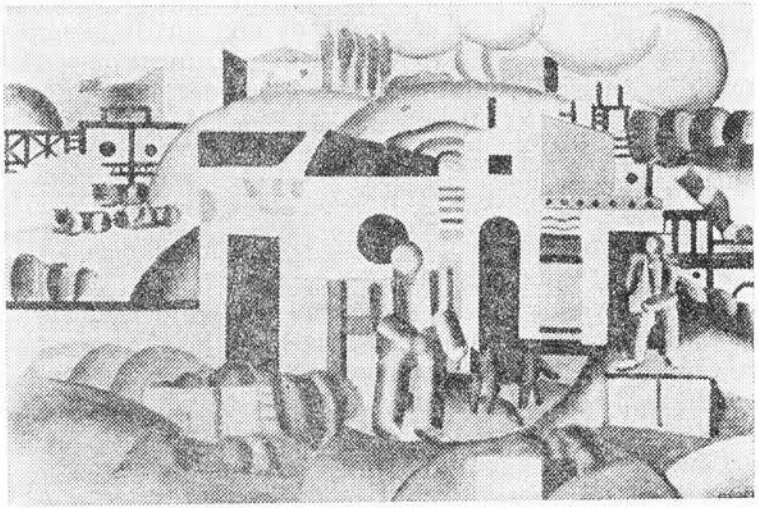
Pentru acest *fapt pictural* a fost desfăcut şi analizat subiectul şi prezentat sub formă de întretăieri de planuri, uneori compacte, alteori străvezii, de unghiuri întrerupte, orientate diferit. Adeseori sînt introduse, între obiectele naturilor moarte, pagini de ziar, cărţi de joc, partituri muzicale, învelişuri de cărţi sau de ţigări. În felul acesta a apărut, pentru prima dată, „colajul" (1912), care se va bucura, pînă în zilele noastre, de largă întrebuinţare în numeroase mişcări artistice.

Simţind nevoia explicării invenţiei în *tehnica* artei sale plastice, Braque îşi justifică astfel *colajul* : „Un pictor care ar vrea să facă un cerc, nu va face decît un rotund. Se poate ca realizarea să-l satisfacă, însă se va îndoi de reuşită. Compasul îi va reda certitudinea. Hîrtiile lipite din lucrările mele mi-au dat de asemenea certitudine", certitudinea — s-ar putea adăuga — de a se găsi în veridic, în real. Ea îl va aduce, din ce în ce, de la analiza volumelor către întrunirea elementelor desfăcute într-o sinteză nouă.

În mod similar a evoluat și Fernand Léger, însă cu alte rezultate, pornind, de asemenea, de la o confruntare de planuri drepte și rotunde, obținute ca urmare a fărîmițării volumelor. În final a ajuns la o viziune simplificată și rigidă a lucrurilor, pentru exagerata soliditate a volumelor ce ieșeau din hotarele obișnuite ale cubismului. Organizarea cilindrică a formelor sale i-a adus denumirea de *tubularist*.

Mai aproape de Braque și Picasso, fără să ducă analiza prea departe ca obiectele să nu-și piardă tangibilitatea și identificarea, s-a dovedit a fi spaniolul Juan Gris (1887—1927).

Un artist care a aderat de timpuriu la cubism este Robert Delaunay (1885—1941). Din 1909 datează prima versiune a lucrării sale „Turnul Eiffel", unde, cu elementele volumelor descompuse, recompune imaginea simultană și frămîntată a unei porțiuni din Paris, axate pe stelajul de fier al turnului în jurul căruia sînt nori, vid, case mici (văzute de sus), case mari (văzute de jos) etc. În același



F. Léger. **Peisaj animat.** Volume simplificate, solide și rigide.

Robert Delaunay, **Turnul Eiffel.** Analiza și desfacerea formelor, apoi întrunirea lor în altă ordine în jurul unui ax central care este format din elementele cunoscutului turn parizian.

gen, însă, cu mai largă perspectivă este lucrarea, de mai tîrziu, intitulată „Triumful Parisului". Pentru predilecția sa de a descompune și, apoi, de recompunere a lucrurilor într-o ordine nouă, Delaunay trece drept cel mai *constructivist* dintre cubiști.

O altă fază a cubismului practicat de el constă în geometrizarea formelor din care face parte lucrarea „Aler-

gătorii". Interesant este faptul că evoluția acestuia cunoaște și o a treia fază, destul de durabilă, și anume aceea a unui cubism fără obiect. În 1907 a creat „Manejul porcilor", alcătuit din discuri colorate aranjate într-un astfel de ritm încît dau impresie dinamică. Au urmat alte realizări cu cercuri împărțite în suprafețe inelare concentrice, fiecare inel fiind divizat în culori, culorile unuia corespunzînd prin dispunere culorilor inelelor învecinate.

Această experiență i-a îngăduit ca, începînd din 1912, să picteze seria de tablouri intitulate „Ferestre" în care, în jurul unui dreptunghi format din linii subțiri, se frămîntă fîșii de planuri întretăiate într-o reverberație de lumină și culoare, aidoma răsfrîngerilor fațetelor de briliant. Pentru aceste tablouri, fără contingență cu realitatea, Delaunay a fost socotit *cubist-abstract*, inițiator prin urmare al raporturilor dintre cubismul în plină dezvoltare și abstracționismul care abia își caută drumul.

Alți pictori, precum André Lhote (1885—1962), de pildă, au adus în cubism o tendință de cerebralitate — desfacerea subiectului în planuri fiind doar un mijloc de reîntinerire a tradiției, de epurare a formelor, de consolidare a compoziției — în timp ce Roger de la Fresnaye (1885—1925), cel mai liber și mai natural dintre cubiști, a insistat tot timpul în geometrizarea și solidificarea formelor.

Judecînd după longevitatea ei, mișcarea cubistă s-a dovedit a fi un mod de expresie artistic vital, ilustrînd, în linii generale, stilul civilizației industriale reprezentative pentru secolul al XX-lea. Ea durează în unele laturi și astăzi, concepția impusă de pictorii amintiți orientînd și sculptura, așa cum, dealtfel, s-a întîmplat în interiorul altor mișcări. Alexander Archipenko (1887—1964) — spre exemplu — descompunînd figurile în planuri geometrice, le-a dat o eleganță și o „sprinteneală dezincarnată" ceea ce a influențat în mod sensibil concepția ce stă la baza construcțiilor arhitectonice. Cubismul a influențat, de asemenea, artele grafice ; a dat noi perspective decorului de teatru ; a generat combinații și forme spectaculoase în fabricarea mobilei și tapiseriei.

Ideea de mișcare
(De la futurism la op-art și mai departe)

Van Gogh a reușit, prin impetuozitatea și direcția tușelor, să reprezinte în pînzele sale frămîntările și zbuciumul naturii. În tablourile lui, din această categorie, este realizată însăși iluzia mișcării.

Dar iată, încă în 1909, pe cînd Delaunay era preocupat de chestiunea simultaneității spațiale (pe aceeași pînză erau întrunite, într-o singură viziune, mai multe colțuri ale Parisului) și a simultaneității temporare, sprijinit pe contrastul optic al culorilor, cu discurile lui aranjate în raporturi de învîrtire (învîrtirea presupunînd succesiunea mai multor fragmente scurte de timp aproape simultane), a apărut în ziarul „Le Figaro" faimosul manifest futurist al poetului Marinetti (1876—1944), unde, printre multe idei revoluționare privind arta viitorului, se pune și problema „simultaneității stărilor de suflet".

Un an mai tîrziu ia ființă, în Germania, revista „Der Sturm" („Uraganul"), cu un pronunțat caracter de partizanat manifestat în favoarea mișcării futuriste, și, în același an 1910, este lansat din Milano „Manifestul futurist al pictorilor" — Umberto Boccioni (1882—1916), Carlo Carrà (1881—1966), Russolo (1885—1947), Balla (1871—1958) și Gino Severini (1883), — care își propun să realizeze un dinamism plastic pe temeiul simultaneității.

Cu formula de întrunire în ansamblu a mișcării desfăcute în bucăți („un cal alergînd n-are patru picioare, ci douăzeci"), Boccioni a creat, în manieră cubistă, în 1912, lucrarea „Elasticitate", în care, din tumultul elementelor, se disting vizibil un călăreț pe cal în galop. Mai clar ne apare „Dinamismul cățelului în lesă", din același an, al pictorului Balla. Deplasările apropiate ale indicațiilor de picioare înscriu o vibrare ca aceea a unei strune pișcate, de unde impresia de fugă măruntă a animalului.

În concepția futuristă s-a insistat asupra simultaneității ca bază de creație, încît adepților li s-a părut că este o descoperire ce le aparține în exclusivitate, revendicîndu-i mișcării pe Delaunay și Marcel Duchamp (1887). Dar, artiștii, atît pictori cît și sculptori, nu s-au mulțumit numai cu sugerarea mișcării, ci au căutat procedee de a realiza,

Marcel Duchamp. **Nud coborînd scara.** Secvențe alăturate și penetrante menite să dea prin simultaneitatea lor ideea de mișcare.

în artă, mișcare adevărată. Întîi ca o ajutătoare a artei (în atelierul lui Brâncuși, spre exemplu, se puteau vedea reprezentări de animale care se învîrteau încet, puse în mișcare de mici motoare liniștite și nevăzute), mișcarea a apărut apoi la sculptorul american Calder (n. 1898) în chiar construcția operei. Pornind de la arta abstractă, Calder a rupt sculptura de greutatea materiei și a compus lucrări din sîrmă de metal răsucită în diferite forme, unele fiind prevăzute cu niște lopățele care, la adierea vîntului, erau puse în mișcare. Sistemul a fost reluat de alți sculptori

care — pe lîngă flori și plante pe tije lungi vibratoare — au realizat ansambluri metalice din materiale subțiri și, folosind forța electrică sau cea magnetică, au făcut ca părți din ele să vibreze, să oscileze, să rămînă suspendate orizontal în aer, să se învîrtă ori să se miște neîncetat între două sau mai multe repere.

Mai greu a fost de transpus mișcarea adevărată în pictură. Pentru aceasta au recurs la ideea de *schimbare* a impresiei vizuale. Interiorul aceleiași cutii prismatice apare mereu diferit prin rotire, cîte puțin, spre dreapta, spre stînga, deplasare în sus și în jos ; punctele împrăștiate — des și egal pe suprafața unei pînze — și îngroșate în așa fel încît să formeze diferite grupe, deosebite între ele, produc un joc de impresii, cînd privirea parcurge pînza, trecînd de la unele la altele ; același lucru se întîmplă cu aranjarea decorativă a unor linii ce-și schimbă configurația, mizînd pe iluziile optice.

Aceste mișcări și schimbări destul de sărace și reduse devin mai bogate cînd sculptura și pictura asociază cibernetica, invazia luminii și a procedeelor asemănătoare cu cele ale cinematografului.

Expresionismul

Desigur, forme pe care astăzi le socotim a fi *expresioniste* au mai apărut în decursul istoriei. Astfel, în arta medievală, precum și în cea antică a răzbătut zbuciumul lor sufletesc chinuit pe de o parte de frică, pe de alta de veneрația pentru forțele de unde așteptau ocrotire și mîntuire. Frămîntările lor transpar, totuși, din realizările artistice rudimentare, cu atitudini corporale stîngace dar viguroase, cu lipsa de proporții, cu expresia fețelor adesea înspăimîntătoare.

În timpul Renașterii sculptorul german Veit Stoss (1445—1533), contemporan cu Leonardo da Vinci, a procedat la exagerarea detaliilor fizionomice și la un tumult de revărsare vestimentară, anticipînd, astfel, barocul lui Michelangelo și al lui Bernini. A. Dürer cu atmosfera gotică din „Cavalerul, moartea și diavolul", H. Bosch cu fantezia sa înfiorătoare din „Tentația sfîntului Anton" sau

Mathias Grünewald (c. 1465—1528) cu „Tentația sfîntului Anton" și „Hristos pe cruce".

Expresioniste sînt, în perioada neoclasică, gravurile lui Francisco Goya din ciclul „Capriciile", ca și gravurile ciclului „Dezastrele războiului", unde, cu adînc dramatism, înfățișează ororile săvîrșite de armatele lui Napoleon pe teritoriul Spaniei. Expresioniste sînt caricaturile politice și sociale ale lui Honoré Daumier.

Momentele expresioniste menționate sînt doar puncte de marcaj pe drumul ce duce spre largi și îndelungi manifestări artistice. La popoarele nordice, prin însăși structura lor sufletească și a mediului în care trăiesc, înclinațiile romantice și „expresioniste" au predominat în vreme ce, în Franța rațională și expansivă, romantismul a condus spre impresionism.

Dacă, în plin impresionism și neoimpresionism, apar în Franța manifestări de anticipație expresionistă, acestea se datoresc tot unui nordic, lui Vincent Van Gogh. Totul la el este exagerare : intensitate de culoare, accentuare de desen, simplificare de forme, vîrtej de mișcare și uneori viziune fantastică și bizară ca în tablourile „Pădure de măslini" sau vedere din „Arles", unde pomii își întind tragic ramurile încolăcite și încleștate.

Unul din precursorii de seamă ai expresionismului este norvegianul Edvard Munch (1863—1944). La el, „reprezentarea pasiunilor umane trece înaintea problemelor plastice". Oamenii săi „lipsiți de bucurii" sînt văzuți în spaimele, suferințele și disperările lor. Munch este un însingurat, afectat de boala sa (mai puțin ca Van Gogh), plin de anxietăți și obsesii, pradă unei iremediabile tristeți sufocante, ceea ce explică arta lui tragică, viziunea lui neliniștită.

Expunerea celor 55 de tablouri la Berlin, în 1892, în cadrul Uniunii Artiștilor a născut indispoziție și proteste în așa măsură, încît, după o săptămînă, a trebuit să-și retragă lucrările. În 1896 a repurtat, însă, un succes de proporții.

Concomitent s-a manifestat ca expresionist și belgianul James Ensor (1860—1949). Din 1888 datează faimosul său tablou „Intrarea lui Iisus în Bruxelles", iar din 1890, „Intriga". Imaginația lui Ensor este cînd tragică, purtînd pe-

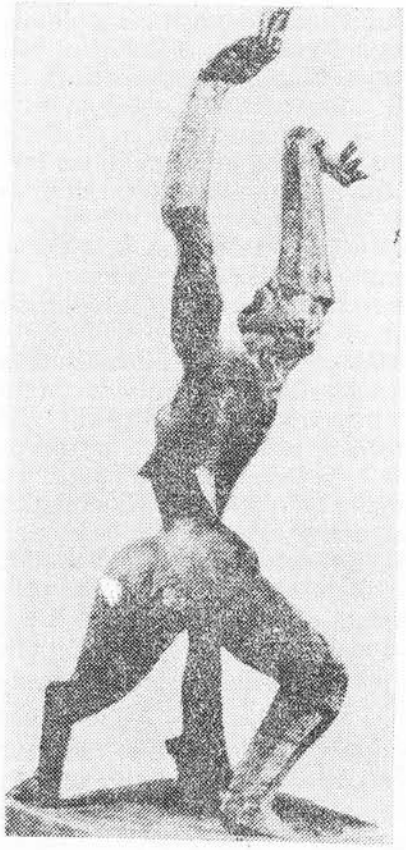
cetea morții, cînd burlescă, inundată de măști caraghioase, semn al falsității omenești și al ridicolului. Coloritul său clar se aseamănă unui rîs silit, răutăcios și amar față de macabrul carnaval al vieții. Pesimismul ensorian este continuat de Constant Permeke (1886—1952) și de Fritz van den Berghe ; culoarea lor este însă întunecată, iar formele dure și abrupte, puse în slujba neliniștilor și dramatismului interior.

În Austria, unul din expresioniștii de vază este Oscar Kokoschka (n. 1886), autorul a numeroase portrete, cu desen stîlcit, într-o prezentare halucinantă, cu intenția de a da la iveală, din afunduri de suflet, laturi necunoscute unei priviri superficiale. Călător neobosit, Kokoschka a pictat vederi panoramice din marile orașe apusene într-o tehnică încărcată și barocă, interesantă în tumultul ei.

Patria expresionismului este însă socotită pe drept cuvînt Germania. Aici, în 1905, la Dresda, patru pictori au pus bazele grupului expresionist „Die Brücke" (Podul), din care se va desface mai tîrziu alte grupări cu alte denumiri. Dintre primii inițiatori merită a fi menționați Karl Schmidt Rottluff și mai ales Ernst Kirchner (1880—1938), personalitatea cea mai proeminentă a grupului, cărora li s-a atașat Emil Nolde (1867—1956), cel care va întruni, în creațiile sale, expresia cea mai avansată și deplină a expresionismului german. De la început, Nolde a pictat natură fantastică interpretată prin prisma sufletească proprie, cu împerecheri de culori izbitor de violente, cu persoane cuprinse de pasiuni devorante ce „le-au dilatat ochii și le-au strîmbat fața în rictusuri chinuitoare".

Titlul „Die Brücke", adoptat de grupare, nu e luat la întîmplare. Prin el se intenționa să se arunce punte de legătură între generații. Era o invitație de a părăsi lumea trecutului plină de insuficiențe și de a trece dincolo spre o alta, a cărei existență este reclamată de dorințele unanime.

Tot așa, nu-i întîmplător nici titlul „Der Blaue Reiter" luat de gruparea înființată la München 6 ani mai tîrziu (18 decembrie 1911) de Kandinski (1866—1944) și Franz Marc (1880—1916) și la care a aderat August Macke (1887—1914) și Paul Klee. Gruparea de la München nu este



Ossip Zadkin. **Monument închinat distrugerii Rotterdamului de către naziști.** Statuie expresionistă

unitară ca aceea de la Dresda, formată din individualități care își urmează fiecare drumul său.

Prin re-crearea unei lumi dinăuntru în afară, ei au condus arta de la expresionism spre abstracționism. În Franța în afară de Haim Soutine (1894—1943), care a copilărit în ghetou, cunoscînd frica și foamea permanentă, fapt care a lăsat urme nesterse în conștiința artistului și care s-a manifestat în artă sub formă de neliniște asemănătoare expresioniștilor nordici, ceilalți artiști au adoptat concepția expresionistă, adaptînd-o spiritului francez caracterizat prin claritate și logică, cu înlăturarea stărilor

accentuate de morbiditate. Astfel, lui Georges Rouault îi repugnă urîțenia moravurilor, nedreptatea și mizeria. Împotriva acestor tare s-a ridicat protestatar și acuzator, asemenea lui Daumier și Goya, aruncînd în ochii lumii nepăsătoare priveliștea femeilor de stradă respingătoare, a judecătorilor bestiali ca înfățișare, indiferenți la suferințele umane, a clovnilor „veseli". Coloritul se apropie de bogata densitate bizantină, prins în forme de simplitate gotică, contururile fiind puternic reliefate ca în vitraliile vestitelor catedrale.

Picasso — care a trecut prin toate concepțiile de artă și prin toate experiențele artistice ale secolului al XX-lea — a realizat „Guernica", o zguduitoare operă expresionistă, izbucnită din nemăsurata sa revoltă față de barbarul bombardament nazist, ce a ras de pe fața pămîntului, în 1937, localitatea spaniolă cu același nume. Pentru a impresiona, a folosit elemente puține, într-o apocaliptică și fantastică agitare de forme sfîrtecate, unele cuprinse de tăcerea morții, altele (om și animal) strigîndu-și durerea nimicirii.

Dadaismul și pop-artul

Inițiatorii mișcării dadaiste sînt poetul Tristan Tzara (1896—1963), originar din România, sculptorul alsacian Hans Arp (1887) și doi scriitori germani, cărora li s-au adăugat mai apoi Max Ernst (1891), Kurt Schwitters, Francis Picabia (1879—1953), Marcel Duchamp.

Dadaismul a apărut în 1916, în plin război mondial. Noua mișcare se ridica protestatar împotriva moralei viciate, a tradițiilor inutile.

Și, după cum cu tîlc era dat numele cafenelei din Zürich, „Cabaretul Voltaire", tot așa a fost ales și numele de „Dada", cu toate că Tzara susține că, neștiind cum să denumească mișcarea, a deschis la nimereală dicționarul Larousse și primul cuvînt peste care a dat, pe acela l-a ales. Întîmplarea se potrivea totuși intențiilor lor, căci „Dada" e o noțiune aparținînd lumii copiilor, acelei lumi nevinovate, ce nu cunoaște reguli și tradiții și care fără greutate creează bucurii din puțin. Cu o astfel de lume

„primitivă", dadaiștii credeau că trebuie înlocuită civilizația complicată și viciată. Salvarea sta în întoarcerea la primitivism. Tristan Tzara afirma : „Noi vrem să continuăm tradiția artei negre, egiptene, bizantine, gotice și să distrugem în noi sensibilitatea atavică moștenită de la detestabila epocă de după *quatrocento*". Arp completa, destăinuindu-și crezul : „Căutăm o artă elementară care ar trebui, socotim noi, să salveze oamenii din nebunia furioasă a acestor timpuri. Aspirăm către o ordine nouă, care ar putea stabili un echilibru între cer și infern".

În căutarea acestei ordini noi, arta a recurs la dicteul automat, la persiflarea vechilor valori devenite tonuri comune, la preluarea nemediată a obiectelor din realitate. Marcel Duchamp a prezentat, în 1920, la o expoziție pariziană, având ca titlu cîteva inițiale, o reproducere a „Giocondei" căreia i-a pus mustăți, după ce, cu trei ani mai înainte, trimisese unei expoziții din New York o piesă cu titlul „Fîntîna", înfățișînd, în fapt, o ploscă de urinat.

Reacțiile trezite de dadaism au fost dintre cele mai nefavorabile. Un critic de talia lui Michel Ragon, făcînd bilanțul acestei mișcări, mult după stingerea ei, justifica în termeni tari neadeziunea artei moderne la programul „insurecției de la Zürich" : „Monstruozităților unei Europe în flăcări, unei Europe cu ura scăldată în sînge, dadaiștii îi opuneau o contra nebunie. Ei negau totul : artă, viață, patrie. Luau știința în derîdere. Își băteau joc de mașinism desenînd mașini inutile. Dorința lor era să dărîme bazele societății burgheze. Fiecare din expozițiile lor era o bombă, o injurie, un blestem. Fiecare din manifestările lor era o lovitură de pumnal, însă nimic nu era atît de tare încît să-și bată joc de burghezie și s-o șocheze... Se făceau tablouri cu deșeuri de lemn, hîrtie, fier ca și cum ar fi vrut să se arate că reziduurile societății, deșeurile ei, valorează mai mult decît marmora și aurul. Se dezintegra limba. Erau atacate morala, religia, statul. Nihilismului politic îi corespundea în artă dadaismul. El adăuga acestui nihilism un umor sarcastic, un umor tot atît de distructiv".

Din Elveția, Tristan Tzara s-a mutat la Paris, în 1919. În jurul lui s-au grupat scriitorii vremii André Breton (1896—1967), Louis Aragon (1897), Paul Éluard (1895—1952), Soupault, Ribermont-Dessaignes. În 1922 în urma

unui „Salon Dada", aceasta s-a dizolvat nu atît datorită neînțelegerilor ce au survenit între membri, cît virulenței unei noi mișcări artistice care își afla fundamentele științifice în teoriile psihanalitice ale lui Freud : acesta era „suprarealismul".

Dadaismul a continuat în Germania cu Kurt Schwitters, care a făcut asamblaje cu obiecte din cele mai neașteptate. În Franța au fost apariții sporadice. O nouă formă a dadaismului a apărut în jurul anului 1960, de astă dată în America. În loc de a *imita* lucruri, ei au prezentat în stare reală obiecte uzuale de mai mici sau mai mari dimensiuni.

Artei ce încerca să folosească obiecte gata făcute (ready-made) i s-a spus în Franța „noul realism", iar în America „pop-art" (artă populară) nu în accepțiunea de folclor, ci cu sensul integrării elementelor devenite de largă popularitate. Pop-artiștii (ei înșiși) se socoteau „neo-dadaiști", fiindcă procedau ca și aceștia, lor lipsindu-le însă spiritul de frondă.

Pop-artul se desfășoară între o pictură fără adăugire de obiecte reale înfățișînd contemporaneitatea și colaj, unde locul de frunte îl ocupă „ready-made"-ul. Din prima categorie amintim lucrarea lui James Rosenquist, intitulată „Omagiu negrului american", divizată în patru scene. Partea întîi înfățișează picioare ridicate, aparținînd unor vedete feminine și masculine și un fragment de fețe văzute în profil, aplecate una asupra alteia, în a doua un cap de cal de la urechi în sus ; în a treia un cap de bărbat întors, tăiat vertical, lăsînd să i se vadă urechea ; și, în sfîrșit, în fața liniei de decupare a capului, imaginea cerului cu nori. Peste toate aceste patru scene se întinde oblic o imensă pereche de ochelari, element de legătură ca și cum toate lucrurile ar fi fost văzute prin ei.

Din a doua categorie fac parte multe din lucrările lui Robert Rauschenberg (cel mai de seamă reprezentant al noii arte) cu preferințe pentru fotomontaje realizate din obiecte plate, ușor întărite, cărora li se adaugă pictură și obiecte cu relief, unde apar (amestecat) figuri de oameni, cum ar fi portretele lui Kennedy, al unui astronaut, al unei stele de cinema, reproducerea unui tablou celebru și obiecte de natură moartă modelate în ghips, pui împăiați,

cărți de telefon, umbrele și chiar obiecte mai mari, bunăoară un scaun întreg. Lui Rauschenberg i s-a acordat în 1964 marele premiu al bienalei de la Veneția.

Suprarealismul

Dadaismul a apărut în condițiile războiului ; urmîndu-i, suprarealismul s-a născut în timp de pace, însă o pace în care erau deja previzibile condițiile viitorului război. Deși a fost socotit o prelungire a dadaismului, suprarealismul adaugă elemente constructive, declarîndu-se de la început ca o mișcare înnoitoare.

Doctrina estetică a suprarealismului este influențată puternic de răspîndirea freudismului, a psihanalizei. Primul care a aplicat metoda psihanalitică în artă a fost André Breton, inițiatorul și susținătorul mișcării suprarealiste. După terminarea liceului, André Breton a început să studieze medicina. În 1916 era medic auxiliar în armată (încă de pe atunci era adeptul lui Freud). Pornind de la simboliști, André Breton s-a alăturat, în 1919, dadaismului, găsind în el ceva din pornirile sale de renovare a artei și din ideile freudiste. Dar, începînd din 1921, lucrările lui Freud se înmulțesc în traducere franceză. Apar pe rînd : „Psihanaliza", „Introducere în psihanaliză", „Psihanaliza vieții zilnice" și „Trei încercări despre teoria sexualității". Ideile lui André Breton se conturează și se precizează. După dispariția, în 1922, a dadaismului, ca mișcare organizată, el publică, în 1924, *„Manifest al suprarealismului"*, care are răsunet în rîndurile artiștilor atît prin ideile științifice la ordinea zilei ce le conține, cît și prin căldura cu care sînt susținute.

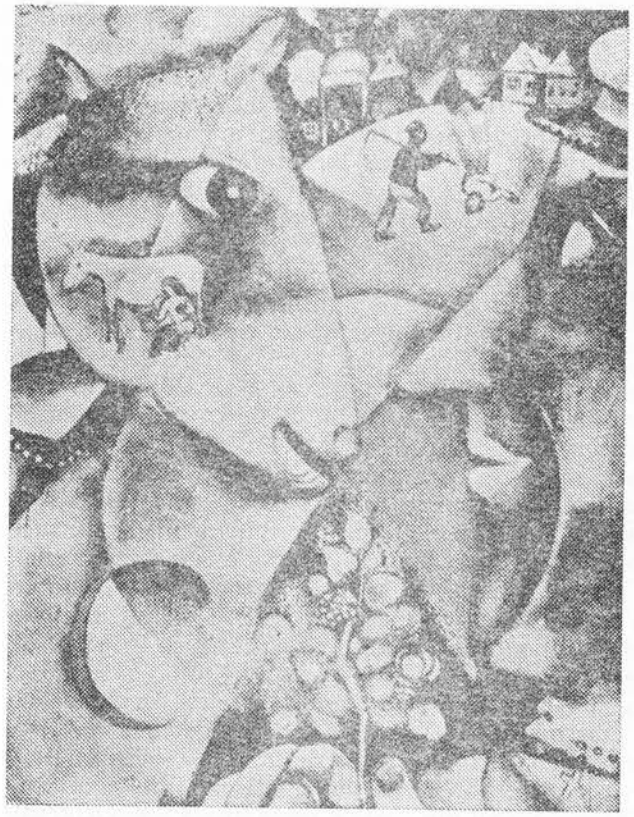
Sprijinit pe ideile lui Freud, André Breton pledează pentru „automatismul psihic pur", „dicteul automat", „dicteul gîndirii cu absența oricărui control exercitat de rațiune", cu alte cuvinte suprimarea cenzurii rațiunii și abandonarea artistului în curgerea ideilor și imaginilor așa cum răsar din subconștient și inconștient.

Dar, suprimarea rațiunii conduce la ruperea de real și abandonarea în vis (onirism), deci dincolo de real, într-un suprareal (de aici denumirea de „suprarealism").

Visul, prin însăși definiția lui, nu-i scutit de absurd și, prin urmare, nici arta care pleacă de la vis sau procedează în felul visului. Pictorul Salvador Dali (n. 1904) o justifică în tablourile sale. Deși elementele tablourilor sale sînt luate din lumea reală și executate cu migală academică, legătura dintre ele, întrunirea lor în ansamblu este de mare absurditate („Nașterea dorințelor lichide", „Simbolul agnostic", „Girafa în flăcări" etc).

În ce privește „dicteul automat", e mai ușor de realizat în literatură decît în pictură : „notezi mai repede pe o foaie de hîrtie ideile ce se învălmășesc în minte, decît să fixezi pe pînză, imaginile fulgerătoare revărsate de o imaginație fecundă". În pictură cel mult se pot face grupe-grupe din jocul imaginilor și după ce s-au stabilit în unități, pictorul se oprește la una din ele și trece la execuție. Cu un astfel de grup imagistic, Marc Chagall (n. 1887) a executat tabloul „Eu și satul meu". În dreapta se vede profilul pictorului care ține în mînă o floare, ofrandă adusă locurilor dragi ; un cap de miel, de dimensiuni mari, face pandant profilului. Apar apoi pe pînză : o femeie ce mulge vaca, un țăran cu coasa în spate, o femeie care îi stă în cale, apoi drum, case, biserică, noroi, lumină, întuneric și un cerc, simbol poate al faptului că sufletul se întoarce de unde a plecat.

Lumea suprareală, în care ne transportă perindarea ideilor și imaginilor fără cenzură, poate fi foarte diferită. Poate fi una reconfortantă, plină de încredere și optimism cînd în momente de oboseală, de plictiseală, de nemulțumiri trecătoare și cînd din nevoie emoțională nesatisfăcută de circumstanțele imediate, artistul sau privitorul se lasă pradă reveriei, frumuseților trecute sau visurilor de aranjare a viitorului și a dorințelor lui. Poate fi o lume de minuni, fantastică, miraculoasă. Suprarealismul lui André Breton avea în vedere această lume cînd declara în manifest : „miraculosul este totdeauna frumos, orice miraculos e frumos, ba chiar numai miraculosul este frumos". Dar poate fi și o lume întunecată unde domnește sentimentul inutilității și absurdului. Suprarealismul născut din nevrozele postbelice poartă stigmatele acestei lumi, unde stările emotive maladive sînt îmbibări de angoasă, sistematizări de fobii, intelectualizări de obsesii, violențe.



Marc Chagall. **Eu și satul meu.** Compoziție suprarealistă cu aglomerare de amintiri legate nelogic.

Specific suprarealismului este, în ultimă analiză, ceea ce este specific visului și coșmarului : desfășurarea imaginilor într-o altă ordine decît cea de logică strictă, iar legătura dintre imagini într-o unitate mai mult sau mai puțin absurdă.

Totuși Maurice Raynal subliniază aportul pe care l-a adus suprarealismul în artele plastice. „Prin neprevăzut, prin însuși arbitrariul decupării obiectului, prin coagularea lui subită pe pînză, dar și prin ambianța stranie ce

se degajă, operele pictorilor suprarealiști au adus misterul neliniștilor, al tulburătoarei lor fixități".

Dintre artiștii suprarealiști enumerăm pe Georgio de Chirico, Max Ernst, Hans Arp, Picabia, J. Miró (1893), André Masson (1896), Ives Tanguy, René Magritte, S. Dali, Matta, Marc Chagall etc., cărora li se adaugă sculptorul Alberto Giacometti dintr-o anumită perioadă a activității sale și Victor Brauner.

Abstracționismul

La Bienala de la Veneția din anul 1928, pictorul italian M. Dalmonte a expus tabloul intitulat „Carnaval", care a fost pus sub semnul artei abstracte.

Pentru a scoate în evidență ideea de carnaval, pictorul a socotit că nu-i de ajuns să înfățișeze realitatea concretă, dansatori mascați, ce se mișcă în ritmul orchestrei, în decor de baloane, serpentine, proiectoare, decorație multicoloră etc., ci și atmosfera de frenezie generală, de cîntec, bună dispoziție, veselie, larmă, agitație, vacarm etc., deci o realitate „abstractă", însă tot atît de veridică și de reală. În înfățișarea acestei realități abstracte, pictorul s-a folosit de un joc tumultos de fîșii colorate, drepte, ondulate, curbate, rotunde, cu fel de fel de forme geometrice întregi sau fragmentate, continui sau întrerupte, așezat variat, suprapunîndu-se sau întrepătrunzîndu-se.

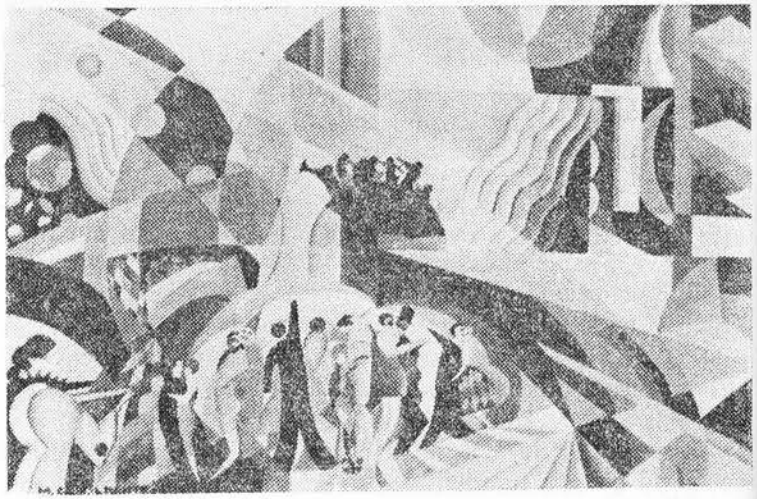
Astfel, prin abstracționism se înțelege acea artă care încearcă să redea realități fără consistență materială, cum este atmosfera de frenezie, arătată mai sus, sau sunetele muzicale. Frank Kupka (1871—1957) are o întreagă serie de tablouri privind muzica : „Fugă", „Studii pentru fugă", „Fugă în roșu și albastru", „Piano", „Nocturnă" etc. De asemenea, Paul Klee care a oscilat între a se dedica muzicii sau picturii, are lucrări intitulate : „Compoziții", „Improvizații" etc.

Predilecției de a înfățișa o realitate „imaterială", accentuînd asupra momentelor de frenezie și a atmosferei sonore armonizate, i se adaugă aceea de transfigurare plastică a stărilor afective sugerate de obiecte. Astfel, din atmosfera sumbră a unui peisaj de toamnă se reține numai

starea de tristețe, înlăturîndu-se peisajul. Înfățișări de stări sufletești pornite direct de la obiecte sînt în unele tablouri ale americanului Jackson Pollock (1912—1956), intitulate „Ritm de toamnă", „Catedrală", „Anotimpul verii" etc., sau de W. Kandinsky „Peisaj romantic", „Improvizație nr. 30", „Tunuri" etc.

Dar abstracționismul cultivă chiar și reprezentările de realități concrete, însă într-un stadiu avansat de reducție la esențial. În multe din tablourile lui Joan Miró, figurile omenești sînt limitate la niște rotunduri (cap, mîini, picioare) unite prin liniuțe subțiri, într-o simplificare accentuată. Brâncuși a fost socotit, multă vreme, sculptor abstract. „Începutul lumii" constă dintr-o formă ovoidală, o macrocelulă, indicînd prin aceasta apariția și dezvoltarea vieții pe pămînt. Pictorul abstracționist, propunîndu-și să nu mimeze realul imediat, a încercat să-și apropie un limbaj particular independent.

Kandinsky s-a oprit îndeosebi la „pete de culoare" și la „semne" fără echivalent în natură, iar olandezul Piet



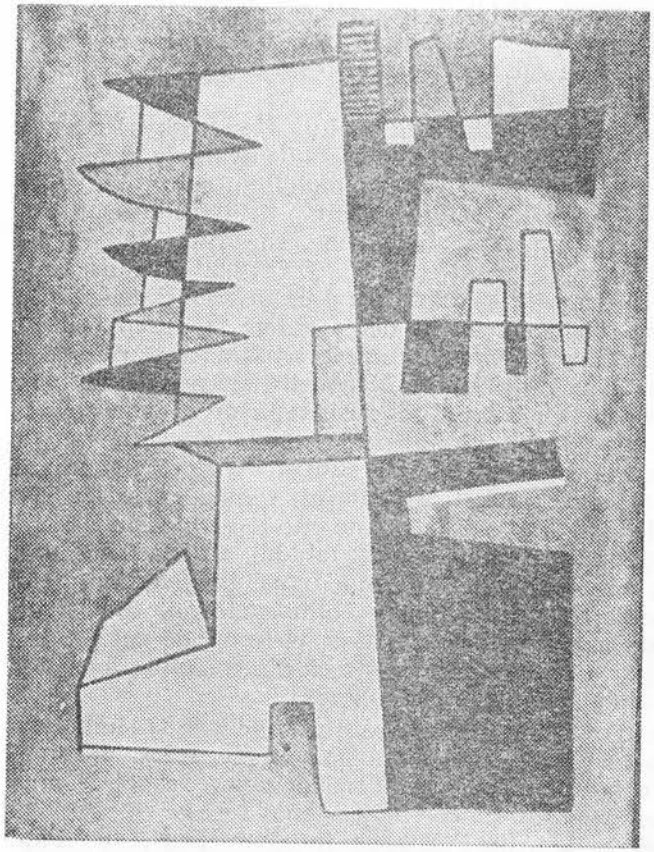
M. Dalmonte. **Carnaval.** Compoziție cu multe elemente abstracte (sunete, vacarm, proiecții luminoase etc.) redate prin construcții geometrizate.

Mondrian (1872—1944) la combinații de „forme geometrice", în care unghiul drept și pătratul ocupă locuri privilegiate. Întreg abstracționismul este cuprins între sistemele acestor doi artiști.

Prima lucrare abstractă a lui Kandinsky datează din 1910. Este o aglomerare colorată de ovoidale, pete, trăsături drepte, tremurate, crețe, ondulate, rotunjite, unite mai multe la un loc sau stinghere, răspîndite destul de echilibrat pe suprafața hîrtiei albe. Din 1911 datează tabloul „Compoziție nr. IV (Bătălie"). Criticul Jacques Lassaigne îl interpretează astfel : un șir de munți, îndrăznet simplificat, conduce drama de la stînga la dreapta către pace. La mijloc se înalță muntele albastru rotunjit, deasupra căruia se ridică, în vid, o construcție poligonală care are în partea stîngă trei linii roșii figurînd acoperișuri de case. La stînga tabloului, deasupra pantei zburlite cu țepi (ce înseamnă copaci sau poate suliți) și-a rîpei întunecate surmontată de curcubeu, tropăie cai indicați prin linii ce se îndoaie și se împletesc ca niște curele de bici. În primul plan — două lănci înalte împart tabloul în două părți, una animată, a doua statică cu două figuri lungi culcate, cărora le corespund, dincolo de colina galbenă, alte două chipuri omenești în picioare. Mari vîrtejuri de culoare încălzesc spațiul. De remarcat este că dimensiunile formelor corespund importanței lor, nu viziunii.

Tabloul conține impresii vagi de realitate și simboluri. Modalitatea de execuție a lui Kandinsky a fost preluată de foarte mulți artiști, creînd o adevărată școală. *Semne* caligrafice semănînd a hieroglife sau a scriere chinezească sînt folosite de André Masson în „Perechea", de Paul Klee, J. Miró, Mark Tobey („Natură moartă caligrafiată"), Georges Mathieu, cu pictura sa intempestivă, folosind semne spontane rezultate din declanșarea temperamentului și a inspirației momentane.

De la caligrafia, într-o grafiere subțire, n-a fost greu să se treacă la suprafețe largi de culoare, semnele împuținîndu-se. Linia s-a transformat în pată *(tache);* ceea ce interesa acum era forma și ductul petei. Din cei ce au practicat o astfel de artă au fost pictorii Hartung, Schneider, Soulages, Poliacoff și alții, pe care îi găsim în istoria artelor plastice trecuți la capitolul „tașism".



Magnelli. **Fără teamă.** Organizare arhitecturală a unui subiect de natură abstractă prin forme geometrice simple și precizate în combinații variate, închizînd între delimitările lor liniare suprafețe largi de culoare, ceea ce dă, în cazul de față, aspect de hîrtie decupată și colaj.

Fiindcă așază culoarea cu vehemență emoțională și temperamentală, pictorii *tașismului* și-ai *semnelor* caligrafiate propun o artă lirică, de unde și denumirea de abstracționiști lirici. Arta altor pictori, grupați în jurul artei lui Mondrian, socotiți raționaliști, clasici, antiromantici, a primit denumirea de abstracție geometrică. Arta lor rațională statică este construită din *elemente geometrice pure*. Din marea varietate de soluții geometrice descoperite și folosite în realizarea lucrărilor de artă abstractă merită a fi amintite formele întortocheate, precizia contururilor liniare și culoarea elegantă întinsă în tente largi a lui Magnelli ; culorile așezate în benzi verticale, ca niște tuburi de orgă, în arta lui F. Kupka și compozițiile ordonate pe linii verticale și orizontale, în pătrate mici, de roșu, galben și albastru, a lui Mondrian din seria „Boogie-Woogie", create spre sfîrșitul vieții sale.

Dintre pictorii abstracți care tindeau să se rupă de lumea formelor exterioare, îmbrățișînd o „realitate nouă", realitatea interioară a emoției, a imaginației, unii au ajuns să se exprime în forme geometrice, alții au lansat ideea artei *„informale"*, în care culorile fără desen precizat se întrepătrund întîmplător precum cernelurile colorate cînd se așază deasupra lor o foaie de hîrtie și se apasă cu mîna.

Apărut ca mișcare latentă în 1911, datorită lui W. Kandinsky și P. Klee, arta abstractă s-a impus abia după 1933—1934, cînd Kandinsky deschide prima sa expoziție personală și, mai exact încă, după primul „Salon al realităților noi" din 1939. Prin 1940 mișcarea — prezentă în Germania, Olanda, Franța, Italia, America etc. — a cunoscut o izbucnire explozivă care a cuprins toate forțele artistice mai tinere, puțini fiind cei ce au rezistat influenței ei.

Deși păstrează diferite modalități ale artei abstracte, după cel de al doilea război mondial, lumea artistică se îndreaptă către o „nouă figurație". În 1964 pictorul R. Fontené, președintele „Salonului realităților noi", salon înființat anume pentru promovarea tendințelor abstracte, scria în catalogul expoziției : „A sosit momentul ca operele abstracte, altele nonfigurative să fie confruntate cu acelea ale pictorilor care porniți din același punct sînt de puțin timp în căutarea unei *noi figurații*". Desigur nu era vorba de întoarcere la figurație așa cum au înțeles-o secolele trecute însă oricum întoarcere la figurație și concret, la adevărurile realității vizibile.

Repere în arta românească

Scoase la lumină din noaptea veacurilor și din întunecimile pămîntului, obiectele arheologice, descoperite în diferite părți ale țării pe care le aflăm în muzee, dovedesc (prin cantitate, formă și decorație) gradul de civilizație al locuitorilor ce au trăit pe teritoriul României.

Obiectele acestea, unele de folos uzual, altele simple podoabe, sînt mărturia trebuințelor impuse de condițiile vieții, dar și ale necesității de potolire a setei de frumos. Trecînd din generație în generație, parte din ele au fost abolite, parte păstrate, supunîndu-se însă unor treptate modificări de adaptare și diversificare pînă să ajungă la aspectul atît de modificat cunoscut în timpurile noastre. În acest sens, se poate vorbi de continuitate care leagă între ele producțiile populare.

Formele în care s-au materializat obiectele sînt, firește, purtătoare de sentimente artistice, însă acolo unde simțul frumosului se manifestă mai liber și plenar este pe latura decorării. De la început trebuie precizat că elementele de bază ale decorației sînt aflate și la alte popoare, impuse tuturor minților de-a lungul multimileniilor : punctul, cercul, linia dreaptă, linia ondulată și în zigzag, spirala, meandra etc. Deci, nu în descoperire de elemente noi trebuie căutată originalitatea artei noastre, ci în soluția la care s-au oprit oamenii în ce privește dimensionarea, așezarea, gruparea acestor elemente în ansambluri și raporturi care să-i satisfacă. Forma și modul de decorare au putut inițial să pornească de la unul singur, să placă mai multora, să se extindă, cuprinzînd întregul grup social și, prin repetare continuă, să intre în obișnuință și preferințe, să capete valoare de tradiție cu o anumită fixitate globală, lăsînd totuși posibilitatea ca în cuprinsul soluțiilor adoptate să se săvîrșească mutații numeroase.

Variațiile, păstrătoare de unitate, diferă nu numai de la zonă la zonă, de la un județ la altul, ci chiar și la comune limitrofe. Dacă se face abstracție de diferențele neesențiale, păstrîndu-se însă caracteristicile generale, constatăm la poporul nostru o unitate, de ordin superior ca finețe, armonie, rafinament coloristic în care sînt topite diferențierile mărunte impunînd un specific național între cele mai solid constituite și spectaculoase.

La caracterul unitar și specific al artei românești trebuie adăugat aspectul esențial de amploare prolifică, întrucît sub imboldul sufletului stăpînit de frumos și cu hărnicia mîinilor îndemînatice, poporul nostru a pus din belșug pecetea artei pe toate lucrurile folositoare vieții : construcții, unelte, mobilă, îmbrăcăminte, țesături și cusături, vase etc. La această abundență de creație îl va fi condus îndemnul de a urma tradiția, precum și nevoia de a se sustrage încordările și necazurile, într-o zonă de liniște, de uitare și de satisfacții, oferită de dialogurile cu arta.

Creațiile anonime și modeste, răspîndite pînă în cele mai îndepărtate și tainice locuri, au născut prin splendoarea lor interesul și năzuința cercetătorilor iubitori de frumos de a le face cunoscute în cercuri largi și de a le converti în arta cultă. La sfîrșitul secolului trecut, arhitectul I. Mincu (1852—1912) a pornit o acțiune susținută de interpretare și prelucrare a elementelor și detaliilor însușite din vechea arhitectură românească și din cea populară, introducînd în construcții : pridvoare, foișoare, stîlpi sculptați în lemn, capiteluri, arcade, streașini etc., folosind totodată și materiale tradiționale. În scurtă vreme o pleiadă întreagă de arhitecți (între care Șt. Balosin, Petre Antonescu, S. Ciortan, Fl. Stănciulescu, Em. Pangratti, J. D. Trajanescu, Gabrielescu, Socolescu etc.) s-au pus în slujba renașterii vechii arhitecturi, afirmării specificului național, înălțînd pe cuprinsul țării case particulare și edificii publice în stil românesc. Stilul acesta a durat cîteva decenii pînă a cedat locul clădirilor în stil paralelipipedic, impuse de urbanismul modern, mai încăpătoare, comode, economice ca spațiu și cheltuială și mai repede de construit.

Concomitent cu interesul arătat arhitecturii s-a răspîndit cu repeziciune gustul pentru interioare românești, nu limitat la o ornamentație superficială cu ștergare, oale și covoare, ci de a crea și adopta un mobilier care să poarte marca artei populare, opunîndu-se astfel abundenței de stiluri venite din Apus, cu mare putere de penetrație. Din numeroșii pasionați pentru arta populară se impune învățătorul etnograf Ion Ștefureac (1871—1920) din Bucovina, contemporan cu Ion Mincu. După ce a studiat în profunzime, la Viena, mobilierul țărănesc, a fost numit profesor la „Școala de prelucrarea lemnului" din Cîmpu-

lung Moldovenesc. A colindat ani și ani prin casele și colibele regiunii ca să găsească și, eventual, să colecționeze, pentru valoarea lor artistică și istorică, exemplare în care s-a sedimentat cu evidență trecutul nostru de cultură și civilizație. Din documentația adunată a întocmit un „Album de artă națională românească", urmat de altul „Arta populară aplicată", cu care a participat, în 1906, la expoziția jubiliară din București. Planșele expuse s-au învrednicit de elogioase aprecieri în țară și în provinciile românești aflate atunci sub dominație străină. Revista „Luceafărul" din Sibiu a scris că ele au constituit o „adevărată revelație", că nimeni nu și-ar fi putut închipui „că avem lucruri așa de minunate" și în final că „un popor care și-a putut ridica sufletul pînă la asemenea trebuințe artistice și-a cîștigat drepturi eterne în istoria culturii".

În același timp, cînd se arăta interes pentru crearea de construcții și de interioare specifice artei populare, marele muzician George Enescu compunea „Poema română" și cele două „Rapsodii române", George Coșbuc publica volumele de poezii „Balade și idile" și „Fire de tort", iar pictura lui Nicolae Grigorescu era închinată omului de la țară, creator de artă și păstrător de tradiții.

În această atmosferă de mare efervescență privind arta populară și-a făcut studiile C. Brâncuși (1876—1957), la „Școala de arte și meserii" din Craiova și apoi la „Școala de belle-arte" din București. După ce și-a însușit preocupările vremii, a plecat la Paris să se perfecționeze și unde, după lungi tatonări, ca să-și găsească drumul, s-a oprit în cele din urmă la modalitățile de esențializare ale artei abstracte, nefăcînd, în fond, altceva decît să prelungească cu genialitate tendința spre simplificare și condensare, manifestată în procedeele de stilizare ale artei populare de la noi.

Și, ceea ce a făcut Brâncuși pornind de la sculptura în lemn a țăranilor, a încercat mai tîrziu în pictură I. Țuculescu (1910—1962) interpretînd și amplificînd tumultuos simboluri desprinse din covoare oltenești. Cu peisagistică rurală, cu scene din viața sătească, cu motive florale într-un sistem de execuție simplă și de colorație caldă, apropiată de cea a artei populare, și-a creat opera pictorul D. Ghiață (1888—1972).

D. Ghiață. **La tîrgul de cereale.**

Exemplul lor e urmat astăzi de o numeroasă generație de artiști tineri cu talent care, explorînd cu rîvnă filonul etnografic și folcloric, îndreptățește să ne așteptăm la o artă cu pregnante note naționale avînd totodată valoare universală.

*

Evoluția producției noastre artistice este puternic marcată de pictura religioasă medievală, împletită cu arta populară prin aceea că, fiind executată de către meșteri proveniți din popor, era firesc să fie influențată, în bună parte, de aceasta. Deosebirea dintre ele constă în faptul că subiectele artei populare sînt liber alese, se execută din instinct, orientîndu-se după tradițiile locale, în timp ce pictura medievală își are tematica ei riguroasă, iar realizarea se conducea de canoanele amănunțite și severe ale

tratatelor de pictură numite „ermenii", unde totul era codificat de la materialele de întrebuințat, modul de compunere și execuție, pînă la locul de plasare a scenelor pe ziduri. Prin ele se urmărea să se asigure o cît mai deplină uniformitate și unitate dogmatică, care însă nu s-a putut înfăptui cu rigurozitate. Elemente de noutate și variație au survenit în execuție întîi din însăși pregătirea, iscusința, temperamentul și concepția fiecărui zugrav, apoi datorită influențelor venite din afară prin meșterii cu tradiții bizantine, din părțile Greciei, Muntenegrului sau Serbiei, ca și prin meșterii apuseni aduși din Transilvania sau Polonia, care practicau o altfel de artă, pusă în circulație de Renaștere.

Din absorbția și asimilarea modelelor bizantino-athoniste, comneno-paleologe, a rezultat o tradiție picturală așa cum s-a manifestat la biserica Sf. Nicolae de la Curtea de Argeș sau cum o găsim la bisericile și mănăstirile Moldovei de nord din secolul al XVI-lea, iar din absorbția și asimilarea modelelor de pictură laică apuseană, îndeosebi de origină italiană, a rezultat extraordinara sinteză românească din epoca lui Constantin Brîncoveanu (1654—1714) care a dat un stil nou, dominant în secolul al XVIII-lea, cu largă răspîndire pe întreg teritoriul locuit de români.

La introducerea elementelor de noutate și diversificare au contribuit, într-o anumită măsură, și ctitorii de lăcașuri religioase nu numai prin aceea că au angajat din țară sau de peste hotare meșteri, ci impunîndu-le acestora să dezvolte o tematică decorativă în funcție de preferințele și intențiile ce le aveau. La ctitoriile unora din domnitori pe lîngă obișnuitele scene biblice apar și altele cu sens politic, îndreptate, în primul rînd, contra turcilor, dușmanii neîndurați, în epocă, ai Țărilor Românești, și acestea cu scopul de a trezi sentimente de înverșunare împotrivă-le și de a întreține un spirit patriotic.

Astfel, în „Judecata de apoi" de la Voroneț, în lotul „păcătoșilor" este un grup compact de turci și tătari.

Mesaj antiotoman pronunțat îl poartă „Cavalcada Sf. Cruci" de la Pătrăuț (1487), unde cortegiul de călăreți, format din sfinți militari avînd în frunte pe împăratul

Constantin și pe Arhanghelul Mihail, se îndreaptă cu încredere să se măsoare, sub semnul crucii, cu armatele semilunii, așa cum altădată, cu același semn, împăratul l-a învins pe Maxențiu. Istoricii de artă găsesc că scena are și altă semnificație. Ea dezvăluie concepția lui Ștefan cel Mare despre artă, de a milita, chiar într-un local religios, de a dezvălui politica sa de libertate și independență pe care voia s-o asigure poporului Moldovei.

Subiect de luptă directă și aprigă, reluat de mai multe ori în pictura bisericească este „Asediul Constantinopolului" pe mare și pe uscat, de către perși, cîteodată convertiți în turci. Dezastrul armatei lor, deși numeroasă și bine echipată de război, se datorește dîrzeniei asediaților, dar și ajutorului dat simbolic de Maica Domnului care, la rugămintea lor, a prăvălit din cer asupra atacatorilor bolovani și limbi de foc. Prin alăturarea în luptă a forțelor divine se insufla oamenilor, în acele vremuri de misticism, încrederea că oricît de mare ar fi puterea unui dușman ea nu este de neînvins.

Pentru o și mai puternică mobilizare a creștinilor împotriva „necredincioșilor", este zugrăvit în multe biserici crudul martiriu al Sf. Ion cel Nou de către tătari.

Nu-i de mirare că cei ce cad în lupta cu „păgînii" sînt așezați în rîndul „drepților" ca acel soldat cu săgeată înfiptă în piept, dintr-o pictură transilvană reprezentînd „Judecata de apoi". Și tot în Transilvania, pe lîngă turcul invadator, întîlnim semnificativ și alt dușman : regimul cezaro-crăiesc, cum apare în scena luptei victorioase a Sf. Nestor, care este reprezentat cu îmbrăcăminte țărănească, iar Lie cu mustăți lungi și ascuțite, îmbrăcat în uniformă de husar.

Executînd subiecte cu aluzii politico-sociale, zugravii se sustrăgeau oarecum rigorii bizantine sprijinite pe stilizare și simbol, însă nu era singura abatere ce-o săvîrșeau fiindcă asemenea orientare, spre actual și real, cu observarea vieții înconjurătoare, o întîlnim cu prezentări de etnografie și folclor, și în compoziții cu caracter pur religios. David își cînta psalmii nu în sunet de liră, ci de

cobză. Îngerii anunță învierea morților din buciume, nu din trîmbițe. Ciobanul din scena „Nașterii lui Iisus" de la Voroneț și de la Rășinari poartă căciulă și cojoc mițos, iar femeile sînt îmbrăcate țărănește. Pe pereții gropniței de la Sucevița, convoiul de căruțe, curbate sub greutatea încărcăturii, din scena „Fugii din Egipt", e un exod obișnuit însoțit, ca într-o secvență cotidiană, de căței și purcei. Episodul „Întoarcerii fiului risipitor" de la Humor și ilustrarea psalmilor de la Hurezi dau prilej zugravilor să înfățișeze dansuri populare, cu lăutari cîntînd din instrumente specifice locului, toate personajele fiind îmbrăcate în costumele specifice epocii.

Observația și simțul realității desfășurate cu grijă deosebită sînt vizibile mai ales în executarea tabloului votiv ce-l reprezintă pe ctitor cu soția sa, cu copiii și uneori chiar cu rudele apropiate. Dacă hainele lor somptuoase au aceeași strălucire ca și acelea întîlnite la curtea împăraților bizantini, dacă atitudinile și gesturile lor stereotipe sînt acordate întregii zugrăveli, în schimb trăsăturile feții, expresia figurii, portul părului etc., toate tind către cele ale realității observată cu atenție, de către artistul-zugrav.

Cu timpul exprimarea chipurilor omenești din tablourile votive evoluează către arta portretistică apuseană, apreciată și cerută tot mai mult, nu numai de ctitorii lăcașurilor de închinăciune și de către boieri, ci și de burghezia în ascensiune, din dorința de a lăsa urmașilor o imagine veridică și de a-și împodobi interioarele în maniera Occidentului, cu care începusem să avem legături politice, comerciale și culturale. Astfel, prin introducerea realității în austeritatea artei de mai înainte și prin interesul crescut pentru portret, e pregătit terenul de trecere de la stilul bizantin, convențional — liniar, simplu și decorativ — la arta neoclasică și academică, cu nuanțarea modelajului prin clarobscur, de mare fidelitate față de real.

În acest proces, de orientare nouă, sînt antrenați zugravii sistemului vechi de lucru, care depun acum eforturi să satisfacă noile pretenții ale celor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, trecuți prin atelierul lui Pîrvu Pîrvulescu zis Mutu (1657—1735) și al

contemporanului său, Constantinos, venit de peste Dunăre și care a rămas la noi.

Către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, încercările de însușire a achizițiilor artei apusene sînt întreprinse mai viguros (evident) tot de către zugravii de biserici ca Petrache Logofătul, Iordache Venier, dar mai ales de către un Nicolae Polcovnicul, ce se încumetă să facă lucru nou, portrete de factură nouă, independente de rigorile picturii religioase și să execute chiar compoziții istorice. Alături de ei sînt însă acum și pictori formați nu în atelierele de „zugrăvitură", ci la Academia de arte frumoase din Viena, ca Eustatie Altini (c. 1772—1815) și vienezul Mihail Töpler (1780—c. 1820), urmați de transilvăneanul Ion Balomir (1794—c. 1835).

*

Perioadei de început a renașterii noastre artistice — cum putem considera, pentru noi, sec. al XIX-lea — aparține și un număr însemnat de portrete, de remarcabilă execuție, ce figurează în muzee, fără să se știe cine le sînt autorii. S-ar putea să aparțină unor artiști autohtoni neidentificați, care, din cine știe ce motive, nu și-au pus semnătura, după cum n-ar fi exclus să fie opera unor pictori străini, în trecere prin țara noastră, destul de numeroși în acele timpuri, poate chiar mai numeroși decît îi reține istoria. Începutul pare să fi fost făcut pe la mijlocul secolului al XVIII-lea de renumitul pictor elvețian Jean-Etienne Liotard care, invitat de Domnul Moldovei, Constantin Mavrocordat, a executat, în 1742, o serie de portrete de voievozi și, probabil, al altor persoane. Dar, epoca larg frecventată de artiști străini (din Austria, Elveția, Germania, Italia și Franța) ce ne-au cutreierat țara, este cea între anul revoluției sociale franceze de la 1830 și cel al revoluției românești de la 1848. Ei sînt : Raffet, Michel Bouquet, Mondoville, Charles Daussault, Miclos Barabaș, Iosif Schöft, urmați după două decenii de Preziosi. Unii au însoțit misiuni diplomatice, alții au fost invitații boierimii, iar alții au venit din inițiativă proprie ademeniți de cîștig sau purtați de sentimentele îndreptate spre exotic. Romantismul era în plină fervoare.

Deplasîndu-se prin țară, au executat desene sau acuarele reprezentînd documentar monumente însemnate, locuri pitorești, tipuri de oameni și costume, tradiții și obiceiuri ce li se păreau specifice, au fixat scene mondene de primiri și petreceri din casele protipendadei, iar pe timpul ședерii mai îndelungate într-un loc au pictat portrete și miniaturi pe fildeș și pergament.

Este de înțeles că activitatea lor febrilă nu putea trece fără urmări. Ea atrăgea atenția, ce-i drept în cercuri restrînse, asupra artei ce se practică dincolo de hotare, insufla gust pentru dînsa și contribuia la răspîndirea acestui gust. Nu era însă de ajuns. Pentru trezirea și pornirea unei mișcări artistice era nevoie de acțiune susținută care să antreneze și pe artiștii localnici ce, din păcate, nu-i aveam încă. Acest lucru și l-a propus să-l realizeze, în Moldova, Gheorghe Asachi (1788—1869). În timp ce a fost referendar la Eforia Școalelor, n-a fost școală secundară pe care s-o înființeze și să nu-i prevadă o catedră de desen și „Zugrăvitură", cu scopul de a face educația artistică a tineretului, din rîndurile căruia să se recruteze apoi viitori artiști. Neexistînd artiști indigeni pentru ocuparea catedrelor înființate, Gheorghe Asachi s-a văzut nevoit să angajeze cu contract, pe timp determinat, cîțiva artiști străini. Între anii 1830 și 1847 (deci în această vreme țara era cutreierată de artiști din afară) a adus la catedrele de învățămînt și la Institutul său litografic pe vienezul Hönig, pe Iosif de Adler, Mauriciu Löffler, Johann Müller, K. F. Hoffmann și Giovanni Schiavoni, și, fără să aștepte ivirea artiștilor autohtoni, ce vor apare mai tîrziu, a pornit să înfăptuiască cu dînșii gîndul său patriotic, născut încă de cînd făcea studii în Italia, de a întocmi litografii de proslăvire a trecutului nostru, pentru ca răspîndindu-le în popor să răscolească sufletele și să întărească sentimentele de mîndrie națională. Gîndul și l-a pus în aplicare folosindu-l pe iscusitul desenator și litograf J. Müller cu care a scos primele două stampe istorice, din seria de șase, privind mărețele domnii ale lui Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare. Între timp, artistul italian Giovanni Schiavoni, profesor la Academia Mihăileană, a reușit să formeze cei dintîi artiști români pe Gh. Lemeni

(1813—1848), Gh. Năstăseanu (1812—1864) și Gh. Panaiteanu (1816—1900) care, după terminarea studiilor, au fost trimiși în străinătate pentru perfecționare.

La numărul de artiști aflați în trecere și la cei angajați pe timp limitat la noi în țară, trebuie adăugat o a treia categorie de artiști străini : cei care venind la noi nu ne-au mai părăsit, căutînd să-și găsească de lucru, să-și facă clientelă, cu predilecție în direcția portretului. La Iași, după I. Balomir s-a stabilit, în 1830, polonezul Ludovic Starvski (1807—1887) ; în 1832 carbonarul Niccolo Livaditti (1804—1858), prieten cu revoluționarul Mazzini, și în sfîrșit Gheorghe Șiller (1824—1880). În Muntenia, stabilirea străinilor a început cu Carol Wallenstein (1795—1857), care s-a așezat la Craiova în 1817 (înainte de a ajunge la București profesor la gimnaziul Sf. Sava) ; în 1835 s-a stabilit în capitală cehul Anton Chladek (1794—1882) ; din 1842 se afla în București pictorul revoluționar Constantin Daniel Rosenthal (1820—1851), iar din 1851 elvețianul Henric Trenk (1818—1892). Între artiștii veniți de peste hotare sînt și români transilvăneni, avînd studii superioare de pictură, Constantin Lecca (1807—1887), care a devenit profesor la Craiova și apoi la București, portretistul Mișu Popp (1827—1892), amîndoi împărțindu-și activitatea de o parte și de alta a Carpaților. Un loc aparte, ca manieră de lucru, îl ocupă Carol Popp de Szathmary (1812—1888), fire romantică și călător neastîmpărat prin lume, folosind cu dexteritate acuarela ca să noteze cu rapiditate privelиștile ce-l impresionau. Subiectele sale preferate sînt bîlciurile, piețele, străzile, țăranii falnici lipsiți de griji.

Cu stabilirea artiștilor străini a început răspîndirea mai temeinică a artei neoclasice și academice, de mare circulație atunci în Europa. La unii din ei s-au format cîțiva din pictorii noștri de seamă. Astfel, din arta și ideile revoluționare ale lui Niccolo Livaditti s-a împărtășit I. D. Negulici (1812—1851) ; de la Wallenstein și Const. Lecca a luat avînt artistic și primele noțiuni de pictură Theodor Aman (1831—1891) ; la Anton Chladek a făcut ucenicie Nicolae Grigorescu (1838—1907).

De remarcat este și faptul că acești artiști străini s-au integrat vieții și aspirațiilor noastre. Poate că datorită inițiativei lui Gheorghe Asachi din Moldova care glori-

fica, prin litografii, domnia lui Alexandru cel Bun şi a lui Ştefan cel Mare, a fost determinat Carol Wallenstein din Muntenia să apoteozeze în trei tablouri pe Mihai Viteazul, primul făuritor al unităţii noastre naţionale („Bătălia de la Călugăreni", „Visul lui Mihai Viteazul" şi „Jurămîntul lui Mihai înconjurat de boieri"). După exemplul lui Wallenstein, Const. Lecca a compus „Moartea lui Mihai Viteazul" şi „Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia", iar Mihail Lapaty (1816—1860) un portret ecvestru al voievodului ; N. Grigorescu „Mihai scăpînd stindardul" ; G. Demetrescu-Mirea a realizat „Ţărani secui aducînd lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory" etc. Între toţi, Theodor Aman este cel mai dotat şi prolific autor de „bătălii". El a înfăţişat scene ample din luptele lui Mihai Viteazul şi ale altor voievozi cu un dramatism şi un dinamism compoziţional cum numai Grigorescu l-a arătat, mai tîrziu, în „Lupta de la Rahova" şi „Atacul de la Smîrdan".

Şi, după cum slovacul Wallenstein se situează în fruntea creaţiei de tablouri istorice, al doilea din genurile preferate ale secolului al XIX-lea, primul fiind portretul, tot aşa Const. Daniel Rosenthal se află în fruntea artei militante. Trecînd peste faptele trecutului şi obstacolele prezentului îşi îndreaptă cu încredere privirile către viitor. Pe lîngă portrete de-ale tovarăşilor de luptă, cum a făcut dealtfel şi I. D. Negulici şi Barbu Iscovescu (1816—1854), Rosenthal a creat două tablouri semnificative : „România rupîndu-şi cătuşele pe Cîmpia Libertăţii" şi „România revoluţionară" ce se înscriu în programul mişcării de la 1848 la care artistul a luat parte. Ele deschid drum picturii pusă în slujba cauzei sociale, cum va apare timid la Gh. Tattarescu (1820—1894) în legătură cu ideea Unirii, mai viguros la o seamă de artişti în jurul lui 1907 şi cu multă amploare tematică în arta zilelor noastre.

Una din realizările însemnate ale secolului al XIX-lea este înfiinţarea *Şcolilor de belle-arte* (cea din Iaşi în 1860 şi cea din Bucureşti în 1864). Direcţia şcolii din Iaşi este încredinţată lui Gheorghe Panaiteanu, cu studii la München, care a practicat o artă de mare corectitudine a desenului şi cu deosebită răbdare în întinderea linsă a culorilor pe subiecte cu figuri izolate. La direcţia şcolii din

Th. Aman. **Moartea Lăpuşneanului** (fragment).

Bucureşti a fost numit Theodor Aman cu studii de perfecţionare la Paris unde neoclasicismul şi academismul nu domneau tiranic ca la München şi Roma. În atelierele în care a lucrat şi-a însuşit o tehnică mai liberă în trasarea liniilor şi conducerea pensulei, însă destul de cuviincioasă ca să nu contrazică tranşant modalitatea de lucru a artei neoclasice. Aman a fost un pictor cu mari resurse creatoare, concretizate în numeroase tablouri. Prin el, arta de factură europeană şi-a consolidat, la noi, o poziţie dominantă prin raport la încercările sporadice de pînă atunci de a disloca spre modern arta „vechilor biserici". Pînă la ivirea lui N. Grigorescu, el este figura cea mai proeminentă a artei noastre, în sec. al XIX-lea. Deosebit de genul istoric, unde s-a simţit în largul lui, a abordat şi alte genuri. A făcut portrete, peisaje, scene de interior, scene din viaţa de la ţară şi „pictură de gen" cu subiecte din lumea de huzur a celor avuţi. La conducerea şcolii a fost ajutat de Gheorghe Tattarescu (care se specializase la

Roma), autor de portrete, de tablouri alegorice și peisaje, pictor de artă religioasă care a decorat zeci de biserici în manieră neoclasică, imprimînd prin acestea și prin influența exercitată asupra elevilor un stil decorativ, diferit de cel ce intrase de mult în tradiția bisericii ortodoxe.

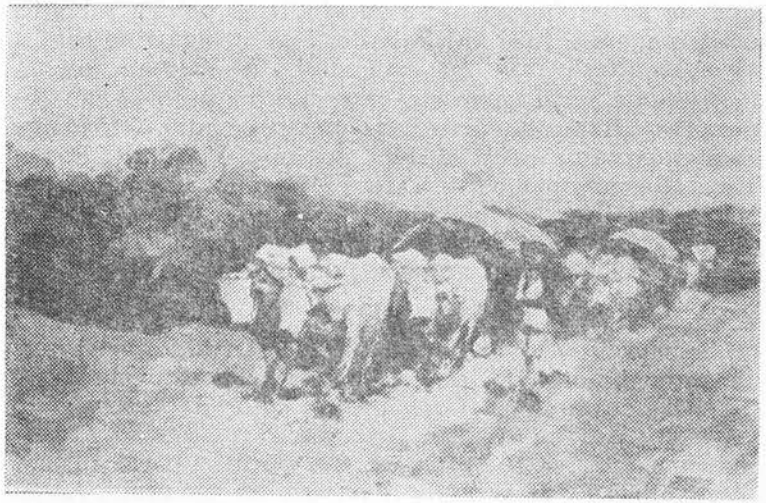
Școlile de belle-arte n-au întîrziat să-și arate roadele. Au pregătit profesori de desen cu care s-au încadrat școlile secundare și au format un număr de artiști valoroși. Referindu-ne la primele serii, Școala din Iași l-a dat pe C. D. Stahi (1844—1920), profilat pe naturi moarte de-o corectitudine de reprezentare a obiectelor dusă pînă la iluzionare („trompe l'oeil") ; pe Em. Bardasare (1850—1935), pictor de figuri și peisaje, cînd credincios academismului, cînd înclinat spre modalitate realistă ; pe Gh. Popovici (1858—1933) artist neoclasic cu porniri satirice și revoluționare. Școala din București l-a dat pe Sava Henția (1848—1904) pictor istoric care a pictat scene din viața lui Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu și din războiul de independență (unde a fost reporter) ; l-a dat pe George Demetrescu-Mirea (1852—1934), pictor cam grandilocvent și manierist, dar cu elegantă exprimare.

Patronate de stat, *Școlile de belle-arte* au devenit mentorii mișcării artistice din țară și cenzorul ei intransigent. Încredințîndu-li-se sarcina să organizeze „Expozițiile artiștilor în viață" (devenite apoi „Saloane oficiale"), ele au înțeles să frîneze producțiile ce se abăteau de la direcția artei practicată în incinta lor. Pe Grigorescu nu l-au privit cu ochi înțelegători. L-au primit cu 26 pînze în expoziția din 1870 însă nu i-au acordat nici un premiu, nici o distincție. A trebuit să ia ființă „Societatea Amicilor Belelor-Arte" și să se organizeze expoziția din 1873 ca Grigorescu să expună 146 lucrări, care i-au adus un imens succes din partea publicului, dar și adversități, de aceeași mărime, din partea adepților artei academiste.

Anul 1873 poate fi socotit începutul unei ere noi ce se va instaura treptat și definitiv, cu toată opoziția artei oficiale de a se menține pe poziții. Cîțiva artiști tineri, porniți pe calea deschisă de Grigorescu, avînd în frunte pe Luchian, Vermont și Artachino, revoltați de nivelul scăzut al Saloanelor oficiale ce mențineau o atmosferă neprimenită de adieri înnoitoare, s-au gîndit că pentru salvarea artei românești nu-i altă cale decît să strîngă rîndurile și să se manifeste în afara „Salonului". În 1896 au deschis, în prezența lui Grigorescu, expoziția lor proprie sub denumirea „Expoziția artiștilor independenți". Urmarea acestei expoziții a fost că după doi ani a luat ființă Societatea „Ileana", pentru dezvoltarea artelor în România, societate dizolvată curînd, fiind înlocuită de o alta, de mai mare întindere, cu numele „Tinerimea artistică", ce va juca un rol însemnat aproape jumătate de secol.

*

Secolul al XIX-lea, care a cunoscut triumful artei neoclasice și academiste, este deopotrivă și secolul de cotire în altă direcție a artei românești datorită personalității copleșitoare a lui Nicolae Grigorescu (1838—1907). Fire independentă, ca și Eminescu, n-a putut suporta rigorile discipolilor și, de aceea, l-a părăsit pe pictorul Anton Chladek după doi ani, în care timp, după obiceiul în vigoare atunci, a fost mai mult servitor decît ucenic. Cu învățătura puțină cu cît s-a ales, privind uneori pe furiș cum lucrează „meșterul", s-a încumetat la vîrsta de 12 ani să devină pictor fără ajutorul nimănui. Muncind cu rîvnă și învățînd mereu din propria experiență a ajuns ca de la rudimentarele iconițe, de la început, vîndute prin bîlciuri, să realizeze, după opt ani, incredibila realizare decorativă de la mănăstirea Agapia. Pornirea spre libertate, care l-a îndemnat să părăsească atelierul lui Chladek, nu l-a ținut nici în atelierul lui Cornu de la Paris. A plecat și de aici să se instruiască iarăși singur făcînd copii în muzee după marii artiști și lucrînd în natură alături de pictorii postromantici de la Barbizon. Nu și-a însușit concepția de artă a nici unuia din ei. I-au venit numai sugestii. De la Millet orientarea spre viața rustică, de la Diaz de la Pena și Rousseau dragostea de peisaj, de la Corot poezia coloritului, de la Courbet vigoarea modelajului, de la Troyon interesul pentru studiul de animale domestice și, poate, de la Edouard Manet tușa lungă și nervoasă, pe care o va mînui cu uimitoare virtuozitate. Toate aceste sugestii s-au topit, s-au structurat organic ca să formeze sinteza originală a artei sale cu care a vrăjit lumea, înfățișînd frumusețile peisajului românesc și chipul

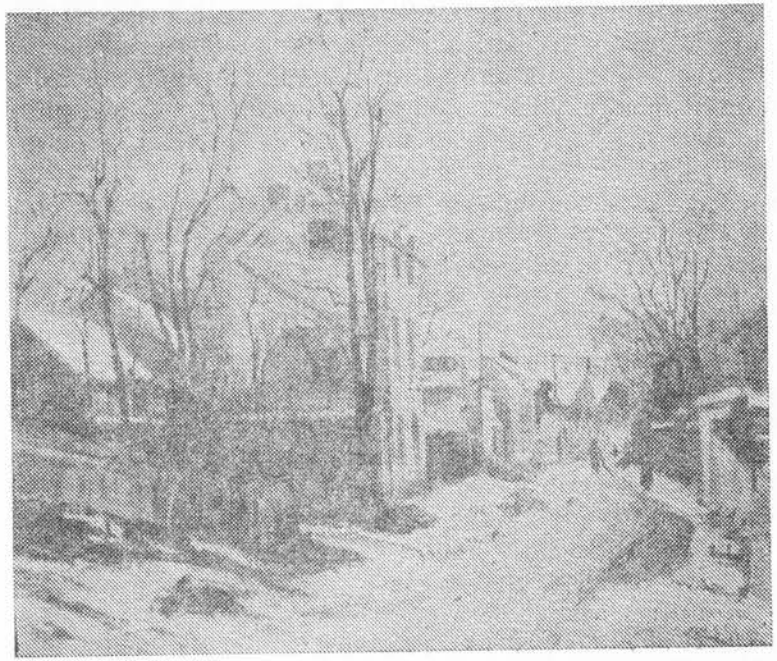


N. Grigorescu. **Car cu boi.**

oamenilor de la țară. Peisajele din pînzele sale sînt feerice, vaporoase, pline de poezie și îndemn la visare. Femeile sînt frumoase, suave, zvelte. Ciobanii, stăpîni peste plaiuri, sînt mîndri și maiestuoși. Carele, ce se întorc de la muncă și de la tîrg, înaintează alene trase de boi blajini. Oamenii au o demnitate sărbătorească ce ascunde suferințele cîte le au. Grigorescu a trecut peste ele. N-a văzut decît partea frumoasă, pitorească spre care îl conducea firea sa optimistă ce punea „ecran roz" de filtrare aspectelor sumbre ale vieții. Cînd însă a fost nevoie, și asta s-a întîmplat cu ocazia războiului de independență, Grigorescu a arătat ce forță și cîtă vitejie stăteau ascunse în omul înfățișat de el liniștit, fericit și pașnic. Sufletul românesc s-a recunoscut în arta sa, artă pe care a îmbrățișat-o cu entuziasm frenetic. Succesul ei a determinat pînă și pe pictorii academiști să abordeze, cu mai multă frecvență, subiectele lansate de Grigorescu. Puterea „samsonică" a artei lui a „cutremurat" bolta academismului și a generat la urmași alte forme de artă de valoare necontestată.

Evoluția lui Ion Andreescu (1850—1882) a fost hotărîtor marcată de tablourile lui Grigorescu văzute în expoziția din 1873, care i-au răscolit și actualizat înclinațiile înnăscute.

După ce a văzut Expoziția „Amicilor artelor frumoase" I. Andreescu s-a hotărît să se apuce cu nădejde de lucru. Subiectele către care s-a îndreptat au fost florile, natura moartă, portretele și mai ales peisajul. Priveliștile din jurul Buzăului, oraș unde locuia, nu erau însă cele grigorescience de la Cîmpulung, Rucăr sau Cîmpina. Erau sărace și monotone, casele mici și umile, uneori dărăpănate. Oamenii purtau în expresii grija zilei de mîine. În acest cadru de tristețe s-a format arta lui Andreescu. Dealtfel și sufletul său este altul decît al maestrului luat drept model. Boala de care suferă îl ține strîns de realitatea imediată



I. Andreescu. **Iarna la Barbizon.**

cu perspective întunecate și se restrînge asupra viziunii lucrurilor din jur. Și poate că această boală scurtîndu-i viața îi amplifica impresiile ce-i veneau din lumea înconjurătoare. Într-o existență scurtă, dramatică, a ajuns la realizări fericite, de singulară forță și viziune coloristică.

Ștefan Luchian (1868—1916) a lărgit tematica grigoresciană introducînd mahalalele bucureștene, florărese, spălătorese, oameni necăjiți. Pe țăran l-a văzut copleșit de griji și nevoi, gata să scape de ele prin izbucniri intempestive. În tabloul „La împărțirea porumbului", grupul compact de bărbați, femei și copii se îndreaptă salvator către locul de împărțeală al roadelor, prevestind parcă, cu doi ani înainte, răscoala din 1907 a poporului obijduit. Ca tehnică, Luchian, ca și Andreescu, merge pe urmele lui Grigorescu doar în sensul libertății tușii. Atît. În locul unei transfigurări vaporoase și poetice a naturii, el practică o pictură precizată ca volum, viguroasă ca pastă, de intensă putere cromatică, a cărei frumusețe cu rezonanță populară stă legată de real, de natural. Cu mulți ani înainte de moarte, Luchian, din cauza paraliziei, n-a mai pictat decît flori în ulcele de lut, flori de tot felul, pe care le-a pictat cu dragoste, cu acuitatea pe care o producea simțirea hipersensibilizată de suferință. Rafinamentul coloristic și delicatețea cu care le-a redat au făcut din Luchian pictorul florilor și îndeosebi al anemonelor.

Pașii lui Gheorghe Petrașcu (1872—1949) așa de nesiguri la început, au căpătat însă repede siguranța mersului și s-au oprit la modalitatea unei arte neexplorată, la noi, pînă atunci și nici de atunci încoace cu aceeași anvergură. Nu de domeniul motivelor este vorba, fiindcă acesta este cam același la toți pictorii de mai sus, ci de cel cromatic. La el lumina este absorbită de lucruri, iar întunecimea, cîtă s-a instaurat, se înfrățește cu misterul. Prin textura de contururi și linii negre se strecoară pete de roșu, de verde, de galben, de albastru. Ai spune că arta lui Petrașcu este aceea a unui bijutier ce lucrează „cloazoneuri" cu smalțuri sau cu pietre prețioase. Pictura lui ținută în tonuri joase, profunde, seamănă cu o simfonie

în care instrumentele grave sînt cele ce susțin melodia și ici-colo cu intrări de sunete înalte.

Arta românească intră în secolul al XX-lea cu acești artiști valoroși, porniți de la arta lui Grigorescu, însă apucînd fiecare drum propriu. Lor li se adaugă un negrigorescian, cu existența împărțită între țară și Franța. Este Theodor Pallady (1871—1956). Pictura lui este în afara influenței unui maestru determinant. Dacă e să-i găsim una, ea pare mai degrabă coborîtoare din decorativismul vechii picturi murale ale mănăstirilor moldovene asociată cu ritmurile ornamentale ale artei populare. Pallady folosește o pastă subțire, mată, de colorație gingașă în care griurile de mare rafinament ale motivului principal sînt puse în valoare de vecinătățile colorate. Culorile sînt așezate în tente plate, înscrise într-un contur cu intensități neuniforme. Nimic la întîmplare. Totul gîndit și spiritualizat de natură să potențeze subtilitatea sensibilității și aceea a unei estetici superioare de care e stăpînit. Artistul e convins că pictura cucerește sufletul numai atunci cînd oferă ochiului raporturi fericite de linii, de volume, de culori. De aceea pînă și cele cîteva obiecte ale unei naturi moarte, ce și le alege, sînt supuse unor schimbări de așezare unele față de altele ce durează mult pînă găsește soluția cea mai convenabilă. De aceeași grijă a raporturilor este condus în alegerea peisajului, ca și în compozițiile cu nuduri. Prin simplitatea manierei, prin diafanitatea coloritului, prin rafinamentul strunit cu scrupulozitate, Pallady este unul dintre vîrfurile atinse de pictura românească.

Secolul al XX-lea este cutremurat de două războaie care au împărțit evoluția artei plastice în trei perioade : pînă la primul război mondial, dintre cele două războaie și arta după cel de al doilea război. Fiecare perioadă vine cu generația ei de artiști și așază probleme noi peste tradițiile ce își urmează neschimbat cursul de mai înainte, sau se adaptează cît pot împrejurărilor survenite.

În prima perioadă influența academistă a Școlilor de belle arte și a „Saloanelor oficiale" continuă să fie destul de puternică. Împotriva lor se ridicase manifestarea inde-

pendentă din 1896 și se înființase, în decembrie 1901, Societatea „Tinerimea artistică". Expozițiile „Tinerimii" organizate cu regularitate aveau să contrapună celor oficiale direcții noi, hotărîtoare. Fondatorii societății sînt pictorii Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Ipolit Strîmbu (Strîmbulescu), Nicolae Vermont, Arthur Verona, Const. Artachino, Kimon Loghi, Nicolae Grant și sculptorii Dimitrie Mirea, Oscar Spaethe și Frideric Storck. Crezul grupării era noutatea și creația de valoare avînd ca lozincă : „buni artiști, buni camarazi". Au strîns rîndurile cei ce erau socotiți atunci artiști buni, deși între ei existau mari deosebiri de valoare. Kimon Loghi și Grant se menținеau pe linii academiste cu o artă hibridă ce n-a rezistat timpului. Const. Artachino (1871—1954), mai bun colorist decît cei doi și cu o tehnică mai liberă, era dominat de lucruri mai concise fără a avea însă un avînt deosebit în exprimare. Nicolae Vermont (1866—1932) venea cu un colorit calm pus în slujba sentimentelor umanitare. Subiectele lui, culese din mulțimea orașului, a meseriașilor și muncitorilor, a oamenilor umili și săraci cuprinși de suferințe, vizau compasiune și implicit o altă ordine socială. Tematica dominantă a „Tinerimii artistice" era însă cea de provenienţă grigoresciană. Prea se impusese arta marelui pictor ca să nu fie continuată și prea se atașaseră mulți artiști de ea ca să se poată despărți cu ușurință. Ipolit Strîmbu (1871—1934) a adăugat temelor țărănești subiecte mic-burgheze. Coloraţia vie cu notații insistente excela într-un joc bogat de reflexe, ce și le aruncau obiectele învecinate unele asupra altora, și prin preferința contrastelor de lumini și umbre. Ștefan Popescu (1872—1948), cu sentimente și idei socialiste, a îmbrățișat la început cu gravitate cauza țărănească, în ce avea ea autentic. Cu timpul acest caracter s-a pierdut din pictura lui ca să se fixeze la peisaj pe care l-a tratat cu deosebită migală. Cel mai grigorescian dintre „tineriști" a fost și a rămas Arthur Verona (1868—1946) nu atît în sensul tehnicii, cît în cel al subiectelor unde lumea satelor apare frecvent. Uneori țăranii sînt înfățișați în atitudini convenționale, decorative, ca în acea compoziție alegorică

intitulată „Apoteoză", concepută în manieră barocă, mai adesea însă sînt prezentați exagerat de idilic. În peisaje silvestre, de elevată frumusețe apar, romantic, și neconcordant, hore, lăutari, bărbați ce stau pe gînduri sau se odihnesc, femei ce torc etc. Cînd sînt fără personaje, peisajele rupte din „măria sa" codru sînt de-o bogată și cuceritoare feerie coloristică ceea ce l-a îndreptățit pe criticul și pictorul Șirato să-l socotească „cel mai înzestrat colorist după Luchian". La valoarea peisagisticii pure, se cuvin adăugate tablourile înfățișînd țărani veridici, ce seceră sau cosesc în spații cu holde întinse, sau surprinși în alte momente precum : „Înmormîntare țărănească", „Drum lung", „Nuntă țărănească", „Sosirea invitaților" etc. care, prin nota lor etnografică și folclorică, deschid drum nou de urmat în pictura românească.

Răscoalele din 1907 aduc în artă o nouă tematică. În fața înăbușirilor sîngeroase, ce au umplut sufletele și conștiințele de indignare, artiștii n-au rămas nepăsători. Țăranii (omorîți fără cruțare), burghezo-moșierimea în frunte cu regele sînt subiectele unor compoziții grafice. Literatura, artele plastice aderă la soarta celor nenorociți și acuză cu vehemență exploatatorii. În publicațiile timpului apar lucrări îndrăznețe și impresionante semnate de : N. Vermont, N. Mantu, Ary Murnu, Fr. Șirato, Iosif Iser. Nici una din ele nu are răsunetul zguduitor al tabloului intitulat „1907" al lui Octav Băncilă (1872—1944), unde țăranul își părăsește morții și răniții împrăștiați pe cîmp și fuge, cu pumnii strînși agresiv, cu privirea străpungătoare, să se măsoare cu asupritorii, ca să răzbune nedreptățile și nelegiuirile. Nu-i singura lucrare de acest fel. Pe aceeași tematică, artistul mai are „Înainte de 1907", „Execuția", „Recunoașterea", „Înmormîntarea". Aderînd la socialism, încă de pe băncile școlii, Băncilă a îmbrățișat nu numai cauza țărănească de a cărei soartă amară s-a ocupat și în alte lucrări, ci cu aceeași ardoare a cuprins și alte ființe oropsite ce se ostenesc să cîștige anevoie „Pîinea cea de toate zilele". După țăran un loc de frunte în creația sa îl are muncitorul. Enumerăm cîteva din tablouri : „Muncitorul", „Șomer", „În zi de grevă", „Grevistul", „Muncitorul și țăranul", „Pax". Tematica nouă prefigurează preocupările artei viitoare.

*

Începutul celei de-a doua perioade a artei secolului al XX-lea este anul intrării noastre în primul război mondial. Lipsurile și mizeria n-au întîrziat să se arate, și ele au fost așa de adînc simțite și au adus atîta dezgust față de război, încît chiar și epopeicele acte de eroism de la Mărășești și Mărăști, ca și finalul strălucit al întregirii neamului n-au generat în artă apologii patriotice și apoteozări de victorii decît sporadic și comemorativ. Cel care, în mod susținut, a consemnat momente de încleștare și a executat tablouri proslăvind fapte de arme, prezente și trecute, a fost D. Stoica (1887—1956), însă nici una din lucrări, unde voia să așeze mari tensiuni dramatice, nu a avut circulație și n-a intrat în conștiința publică. Pentru Ștefan Dimitrescu consecințele războiului s-au concretizat în : „Morții de la Cașin" ; pentru N. N. Tonitza „Femei la cimitir", „Convoi de prizonieri", „Coadă la pîine"; nesfîrșite alte „cozi" le aflăm în grafica lui Aurel Jiquidi, B'Arg și alții. Sărăcia, starea economică precară și nevoia unei așezări sociale care să asigure tuturor un trai mai bun, ferit de bunul plac al exploatatorilor, au făcut ca muncitorii, ajunși la conștiință de clasă, să strîngă rîndurile și să-și arate revendicările prin greve. Cea a tipografilor din decembrie 1918 a sfîrșit prin măcelul din piața teatrului. Intimidarea prin împușcare n-a liniștit spiritele și n-a pus capăt luptei. Sub conducerea Partidului Comunist, lupta a continuat cu îndîrjire chiar dacă alte două greve, cea a minerilor de la Lupeni din august 1929 și cea a lucrătorilor de la atelierele C.F.R. Griviția și a petroliștilor, din februarie 1933, au fost și ele înecate în sînge. Numeroși artiști graficieni prin mobilizatoare lucrări publicitare au întreținut spiritul combativ, demascînd cu necruțare nedreptățile, fascismul și guvernanții. Numele lor, într-o listă mai amplă sînt : N. N. Tonitza, Ion Anestin, Aurel Jiquidi, B'Arg, Aurel Dragoș, Mihail Gion, Aurel Mărculescu Alex. Phoebus, Vasile Dobrian, Iosif Ross, Szabó Béla, Zoltán Andrássy, Nicolae Cristea, Vasile Kazar etc. Alături de aceștia îl citățm pe Aurel Pop (1879—1960), care a tratat cu mijloacele picturii, cu patos, tematica muncitorească, acordînd-o doctrinei marxiste

Preocupările artiștilor sînt îndreptate și asupra propriei lor soarte. Trăiesc și ei intens avîntul schimbărilor. Se constituie, în 1921, pentru revendicări, în „Sindicatul Artiștilor Plastici". Nu sînt mulțumiți de Saloanele oficiale unde, cu toate că academismul fusese dislocat, mai stăruiau rămășițe sectariste. Nu sînt mulțumiți nici de manifestările „Tinerimii artistice", unde se continuau tradiții mùncheneze care, față de curentele Parisului, ce își impusese primatul în lume, mențineau arta cu un pas în urmă sau cu mai mulți. Deci nu în cadrul celor două instituții se putea afirma și promova noul. Au simțit că lupta, în afară de sindicat, se poate da organizîndu-se în grupe mici, pe considerații de prietenie și concepții de artă. Începînd din 1918 și pînă în 1946 au luat ființă, pe rînd : „Arta română", „Contemporanul", „Grupul celor patru", „Criterion", „Arta", „Grupul nostru".

Prin aceste grupări s-au stabilit două curente. Unul socotindu-se avangardist era atașat fie dadaismului și suprarealismului apusean apărut în condițiile războiului, fie formelor cubiste, constructiviste, abstracționiste etc. fără audiență pînă atunci la noi.

Animatorul avangardei românești, M. H. Maxy (1895—1973), nedepărtîndu-se de tematica muncitorească a oscilat între o pictură tradițională și un cubism în care formele desfăcute în bucăți se reconstituiesc inteligibil cu toată introducerea în aranjare de elemente eterogene. Alex. Phoebus (1899—1954) conferă muncitorilor, pictați de el, o ținută gravă și monumentală prin mase largi de culoare bine definite. Marcel Iancu (n. 1895) practică cu ostentație o pictură expresionistă și un desen în linii spontane și complex întrețesute.

Suprarealistul Victor Brauner (1903—1966) dezlănțuie o fantezie nestrunită, în care ființele și lucrurile se confundă și iau înfățișări stranii. Mattis Teutsch (1884—1960), ajuns la o formă a expresionismului abstract, încearcă să redea stări sufletești neorganizate prin fîșii de culoare, uneori dure, dispuse în diferite chipuri, cu intenția de a corespunde ritmului lăuntric.

Al doilea curent, pornit de la „Arta Română" — cu Pallady, Ressu, Cornescu, Șt. Dimitrescu, N. Tonitza, Iser,

Camil Ressu. **Cosași odihnindu-se.**

Steriadi, Dărăscu, Șirato și Theodorescu-Sion — a înglobat pe parcurs și alți artiști, grupați sau izolați, credincioși la începuturi impresionismului și postimpresionismului francez, sau soliditățiii artei müncheneze. Năzuința dintotdeauna a fiecăruia a fost însă să găsească un stil propriu, neîncadrat unei doctrine de noutate epatantă, ci ducînd mai departe tradiția coloristică a înaintașilor, implicit cea de proveniență populară, fără a exclude, totodată, din multipla varietate a subiectelor ce se ofereau nici tematica țărănească din trecut, numai că au abandonat atitudinea idilică, pentru ca să adopte o alta cu totul realistă. La Rudolf Schweitzer-Cumpăna (1886—1975) țăranii surprinși în diferitele lor ocupații au înfățișare aspră ca înșăși viața pe care o duc. Chipurile lor sînt redate printr-un colorit viguros specific artistului, încărcat cu pastă în suprapuneri frămîntate pînă cînd culorile se pierd unele în altele, încît adesea numai privit de la distanță, tabloul își

clarifică sensul și formele. Arta lui Camil Ressu (1880—1962), închinată în cea mai mare parte țăranilor, are o robustețe concurentă cu însăși robustețea naturii. Formele conturate de forța unui desen apăsat și sigur, ritmicitatea din compoziții, repartizarea maselor largi de lumini și umbre, detașarea planurilor, puterea de a reda expresiv figura umană, coloritul masiv ca în tablourile „La arat", „Mocanii", „Înmormîntare la țară", „Cosași odihnindu-se", „Odihnă la cîmp", „Semnarea apelului pentru pace" etc. fac din Ressu un artist ce se distinge printre cei ce au creat pînă la el în domeniul vieții rurale. Pe aceeași linie merge și Ștefan Dimitrescu (1886—1933) în tratarea numeroaselor sale motive : desenul său este însă mai nervos, mai spontan, adesea întrerupt și colțuros. Coloratia simplă și sobră poartă înclinații decorative înrudite cu creația popu-

Theodorescu Sion. **Viața la țară.**

lară. Țăranii lui au „o seriozitate ce duce calmul pînă la demnitate". Noutatea artei lui Theodorescu-Sion (1882—1939) constă în încercarea de integrare a țăranului în mitologia populară. Compozițiile sale urmează legenda „Mioriței", a „Meșterului Manole" și a altora. N-a reușit însă pe deplin să atingă ținta dorită, din cauza aglomerării prea accentuate de personaje și elemente folclorice care încurcă limpezimea mesajului. Problema mitologiei populare este un domeniu încă neexplorat cu suficiență deși oferă cîmp larg de mișcare creațiilor plastice și e purtătoare de specific național.

N. N. Tonitza (1886—1940) și-a găsit un drum propriu, original. Pe cît de violent ca grafician, critic și pamfletar, pe atît de liric în pictură. În arta practicată de el se întîlnește tradiția lui Luchian și cea populară. De la Luchian a receptat preferința pentru culori limpezi, alese, în care frumusețea nu stă în abundența tonurilor, ci în noblețea simplă a calității lor și a asociațiilor de mare distincție. În arta populară a intuit reducția, simțul decorativ al motivului, al așezării acestora în compoziție, al fundalului și al tratării. Conturul clar desenat limitează suprafețele largi de culoare, adesea fără umbre evidente, efectul fiind lăsat în voia coloritului cald și armoniei întregului. Tonitza a pictat scene sociale, portrete, peisaje, flori, nuduri, dar mai ales copii. El este pictorul copilăriei surprinsă în gingașa ei naivitate. Pe linia afinității cu arta populară ca punct de plecare a creației artistice a mers și Sabin Popp (1895—1928). Figurile sale au alungiri bizantine și tot ca în frescele de altădată, e înțeles desenul și ritmul culorilor. Moartea sa timpurie a întrerupt posibilitatea de a arăta cu pregnanță realizarea unei vocații hrănite din apropierea artei românești moderne de resursele vechi. Alături de Tonitza poate fi așezat Francisc Șirato (1877—1953), nu doar că erau prieteni și că făceau amîndoi parte din „Grupul celor patru" din care mai făcea parte pictorul Șt. Dimitrescu și sculptorul Oscar Han, ci fiindcă au stat împreună ca graficieni pe terenul luptei sociale. Șirato a părăsit incisivitatea desenului sumar și caustic pentru ca, după diferite încercări și modalități părăsite, să ajungă, în pictură, la faza ce caracterizează arta sa, de

stompare a conturului, lăsînd culoarea să iradieze dincolo de aproximativa lui existență. Un colorit redus la dominante de mase esențiale, își tremură vaporos marginile, insuflînd privitorului poezia nedeterminării, a atmosferei. Acest sistem de prevalență a culorii, care șterge desenul precizat, îl întîlnim la Lucian Grigorescu (1894—1965) care rareori rămîne la culorile fundamentale — roșu-galben-albastru — ci le multiplică nuanțele și le frămîntă cu o fervoare nesățioasă, oferind tablouri surprinzătoare în ineditul armonizării lor. E un risipitor generos de bogății cromatice. Pictura realistă de sensibilitate delicată a lui Ion Musceleanu (n. 1903) își găsește filiația în coloratia lui Lucian Grigorescu cu același îndemn de a ieși din neprecis prin cîteva linii sau pete determinante. Grafician de mare combativitate, ca Șirato și Tonitza, pe terenul nedreptății sociale, Iosif Iser (1881—1958) se deosebește de aceștia în sensul că nici desenul, nici culoarea nu-și dispută între ele întîietatea ; ele merg strîns împreună în construirea formelor de plasticitate sculpturală și de puternic senzualism coloristic. Desenul acuzat îl apropie de Ressu, planurile colțuroase și unghiulare de Șt. Dimitrescu ; cunoscuta compoziție „Familie de tătari" are în organizarea ei înrudiri cu modul de a compune al lui Theodorescu-Sion, în vreme ce coloritul fierbinte și vibrant prin intensitatea armoniilor întrebuințate ca și consecventa preferință pentru nuduri, odalisce, arlechini și figuri exotice îi aparține și-l deosebește de contemporani. Jean Al. Steriadi (1880—1956) e un pictor în care școala muncheneză cu soliditatea desenului și compoziției din „Chivute în Piața Mare", „Birjari în piață", „Hamali în portul Brăila", „Vînzătoare de dantele" etc. se înfrățește cu școala coloristică franceză de sorginte Pissarro-Monet, cum transpare din lucrările „Casa Moruzi", „Peisaj din Mangalia", „Peisaj din Reșița" etc. O bună parte din opera sa întrunește bogăție de nuanțe, într-o pensulație degajată, mărunțită, și redă cu farmec reverberația calmă a atmosferei însorite. În spiritul picturii post-impresioniste evoluează Nicolae Dărăscu (1883—1959). La el tehnica de întindere a pastei în joc de pete mărunte nu pulverizează formele, ci, dimpotrivă, le menține consistența chiar și atunci cînd sînt invadate din plin de lumină

strălucitoare. Aplecat cu predilecție asupra peisajului urban pustiu sau animat, asupra așezărilor liniștite de la margine de apă sau numai a întinderilor de apă, Dărăscu, credincios naturii, i-a păstrat materialitatea în toate împrejurările, fie că o înfățișa în atmosferă de seară, de ploaie, de soare, de liniște, de forfotă, de transparență sau de opacitate. Pe același drum urmat de Dărăscu merge și arta lui Marius Bunescu (1881—1971). Uneori e asemănătoare fără a se confunda. Bunescu e mai puțin dispus spre zboruri coloristice avîntate. El rămîne artistul observației liniștite a naturii și al concepției de-a construi conștiincios fie că e vorba de peisaj, natură moartă sau portret, peisajul, și în special cel urban. Vremurile noi vor găsi în Bunescu artistul capabil să le consemneze din eforturi și din realizări.

Mai înclinați decît Bunescu să-și însușească spiritul epocii contemporane, să meargă în pas cu vremea, să-i

H. H. Catargi. **Spre tîrg.**

Al. Ciucurencu. **Ana Ipătescu la 1848.**

descifreze frămîntările și realizările, sînt pictorii de generație ceva mai tînără, de altă formație și cu alte modalități de exprimare, cum o vor arăta H. H. Catargi, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba. Policromia lui Catargi (1894—1976), fără strălucire deosebită, prin „frîngerea tonurilor", rezidă în armonii fine, discrete, distinse, sprijinite pe game ce dau în griuri sau în brunuri. Cînd pentru constituirea centrului optic al unui tablou e nevoie de o culoare sau două mai intense, Catargi are grijă să le înconjoare cu game de natură să le sublinieze efectul. Pentru ca o astfel de colorație să fie reînviată, și pentru

Corneliu Baba. **Țărani.**

ca volumele să capete soliditate, sînt introduse, pe alocuri, linii puternice de contur, cu valoare picturală de umbră, dar și pentru accentuare de forme. Cu această manieră de lucru și-a construit peisajele, naturile moarte (în care a excelat) și a compus numeroasele sale tablouri tematice. Întrebuințarea liniilor de conturare, cu funcție de adaus la calorație devine la Alexandru Ciucurencu (1903—1977) sistemul de lucru al tabloului, osatura de susținere a compoziției, în interiorul cărora sînt cuprinse culorile vii, uneori în suprafețe mari, aproape matisseene, cu simț remarcabil de armonie al tonurilor și al ansamblurilor. Pensulația degajată și sigură, reducția tonurilor la un strict necesar, folosirea judicioasă a culorilor și complementarelor, care conferă obiectelor o strălucire ce vine parcă din interiorul lor, definesc arta acestui pictor. Se observă la el, în ultimul timp, o tot mai accentuată simplificare a desenului cvasigeometrizat, folosirea culorilor pe suprafețe întinse, diafanizarea pastei pînă la transparență, cu preferință pentru „verziuri și albăstriuri". Realizările sale s-au impus și iradierea lor se recunoaște la mulți din artiștii contemporani. Arta lui Corneliu Baba (n. 1906) dovedește că mijloacele de exprimare, verificate ca valabile în trecut, pot fi convertite în valori moderne. Mijloacele de execuție ale clasicismului au stat la temelia multor înnoiri (la romantismul de dinainte de Delacroix, în pictura suprarealistă a lui Salvador Dali, în arta metafizică a lui Giorgio de Chirico etc.). Tot așa și la Baba, dacă alegerea modelului, punerea în pagină, tonalitățile, și tușa sînt aducătoare aminte de Velásquez sau Rembrandt, ele au însă o funcție modernă ca tematică și ca expresie împinsă uneori vizibil spre expresionism ca în tablourile cu arlechini, de exemplu, care au influențat o bună parte din arta elevului său Dan Hatmanu (n. 1926). Baba este un virtuos al desenului, un mînuitor de nuanțe distinse, așezate cu rafinament, un psiholog ce pătrunde în adîncul lucrurilor și al sufletului din care au răsărit admirabilele portrete individuale ale oamenilor noștri iluștri : Sadoveanu, Enescu, Lucia Sturdza Bulandra, Arghezi, acel grup al „Oțelari"-lor, precum și tablourile cu ridicat simț de compoziție : „Întoarcerea de la muncă", „Cina", „Țărani", „Odihnă la cîmp" etc. Prin tot ce a realizat, parte înainte, cele mai multe după al doilea război mondial, s-a afirmat ca o personalitate artistică distinct conturată.

*

Pînă la cel de-al doilea război mondial arta a avut în genere un caracter dispersat și individualist în sensul că fiecare din cei care și-au închinat viața artei (formîndu-și un stil potrivit structurii lor) și-a ales subiecte din acele ce puteau atrage atenția, aprecierile și interesul publicului. Tema țărănească, pusă în circulație de Grigorescu și continuată de „semănătorism", a stat cîtăva vreme în atenția publicului, dar după un timp prin abundența ei inflaționistă s-a banalizat, și-a pierdut interesul. Dacă totuși a fost reluată între cele două războaie, artiștii au tratat-o, de astă dată, în chip cu totul realist. Tematica muncitorească pregnantă și combativă în grafica interbelică a fost abor-

Constantin Piliuță. **1907.**

dată și în pictură, e drept rareori și atunci sub aspect pictural și liniștit, fiindcă e mai puțin frecvent.

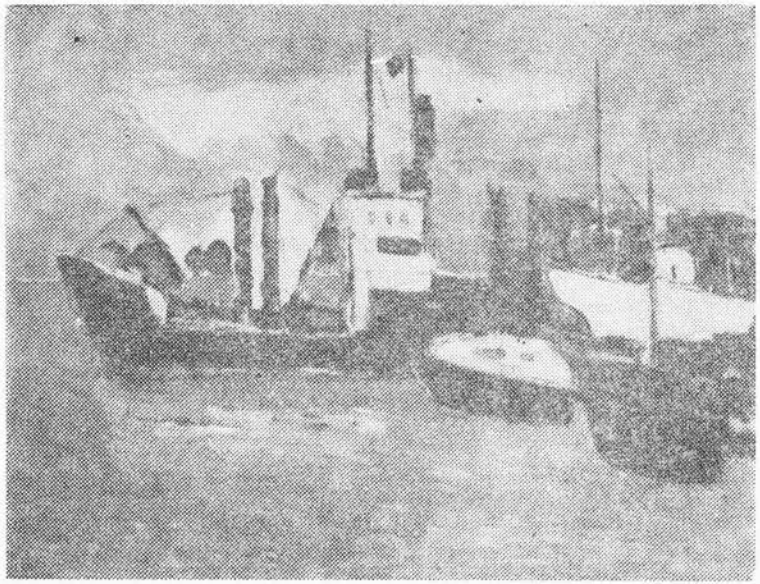
Inaugurîndu-se o eră nouă, la 23 August 1944 și instaurarea regimului de democrație populară, de progres, de realizări în vederea traiului mai bun și mai fericit al oamenilor, arta capătă, la rîndul ei, noi orizonturi, cu noi izvoare de inspirație. Artiștii au acum posibilitatea să se exprime pe deplin în libertate.

Un loc aparte îl dobîndește evocarea istorică. Răscoala țărănească antifeudală de pe dealul Bobîlna, din anul 1437, a fost readusă în conștiința publicului prin lucrările lui Const. Piliuță (n. 1929), a lui Ștefan Szönyi (1913—1968) care a evocat, în alte tablouri, figura de gigantică hotărîre și forță a lui „Gheorghe Doja", conducătorul războiului țărănesc din 1514 împotriva impilatorilor, precum și energica înfățișare a „Ecaterinei Varga", conducătoarea răscoalei moților din 1840—1847. Din revoluția de la 1848 ne-au dat episoade Petre Abrudean (n. 1907), Virgil Almășan (n. 1926), Const. Piliuță, Alex. Ciucurencu cu „Ana Ipătescu la 1848" și tot de el două versiuni din „Primul 1 Mai liber", precum și „Olga Bancic pe eșafod". Răscoalele țărănești din 1907 s-au învrednicit de cele mai numeroase reprezentări. În afară de Gh. Popovici, Ștefan Luchian, Octav Băncilă, Camil Ressu, Șt. Dimitrescu, R. Schweitzer-Cumpănă, au mai tratat subiectul Nicolae Popa (1901—1962), Alex. Ciucurencu, C. Baba, Călin Alupi (n. 1906), Virgil Almășan etc. Greva minerilor de la Lupeni, din 1929, a fost reactualizată în plastică de Brăduț Covaliu (n. 1924), de Gavril Miklóssy (n. 1912) care este și autorul cunoscutului tablou înfățișînd greva de la atelierele Griviția din 1933. Hotărîtor pentru destinele Patriei, momentul de la 23 August 1944 a fost înfățișat de Brăduț Covaliu și de Spiru Chintilă (n. 1921) ș.a.

Șirul luptelor revoluționare pentru înlăturarea umilirilor și asupririlor, încheiate prin actul de la 23 August 1944, cu biruința dreptății, constituie numai o parte din tematica vremii. Principala latură asupra căreia artiștii și-au îndreptat activitatea creatoare se referă la construirea socialismului. Ei au reprezentat de astă dată fruntași în producție, muncitori și muncitoare de toate vîrstele, surprinși la locul de muncă, în clipele de destindere și în viața lor de la sate sau din orașe în activitatea constructivă ce a schimbat peisajul țării împodobindu-l cu frumuseți și măreții, toate ieșite din mîna omului.

Niciodată n-a fost o mai mare efervescență artistică și niciodată artiștii nu s-au bucurat de mai multă solicitudine din partea statului care le-a stimulat diversificarea modalităților de exprimare. Artiștii au simțit și înțeles că în multitudinea tematică ce le stă înainte trebuie să vină fiecare cu nota de noutate personală ca să-și poată afirma vocația și originalitatea.

În raportul dintre național și universal, pictorul și criticul Francisc Șirato susținea că „arta are patrie, fiind națională prin naștere și universală prin efectul ei", iar Octavian Goga a spus-o și mai răspicat: „Am crezut... în specificul național... că nu se intră în universalitate decît



Ion Pacea. **Șantier naval.**

pe poarta ta proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorii autohtone, ca o completare a principiului de universalitate". Și, adevărul a fost confirmat de Brâncuși, care a intrat în universalitate cu arta sa pornită de la specificul nostru național, de la elementele de artă populară, artistul ajungînd, prin interpretările date, să fie socotit în lume un „sumum", adevăratul fondator al sculpturii moderne. Hemingway, în cartea sa tradusă în franceză cu titlul „Mort dans l'après midi", unde se ocupă de descrierea coridelor, ajunge să afirme într-un loc că luptele de tauri oferă un spectacol așa de măreț că numai Brâncuși l-ar putea reda.

Dacă prin însușirea tematicii muncitorești, sociale și naționale arta zilelor noastre a căpătat caracter de unitate, aceasta presupune, totodată, o diversificare a modalităților de exprimare, inspirate de arta populară, ceea ce înseamnă reducție, simplificare, stilizare a desenului în interiorul căruia culorile circulă în tente, așezate în compoziții, după cerințele formelor esențializate de tradiția artei culte,

de asimilările organice din ariile culturale cu care cultura românească vine în contact. Criticii și istoricii de artă au descoperit elemente de stilistică populară și experiment creator la Petre Abrudean, Brăduț Covaliu, George Ștefănescu (n. 1914), Alex. Țipoia (n. 1914), Vasile Baboie (n. 1914), Pavel Codiță (n. 1916), Ion Pacea (n. 1924), Ștefan Sevastre (n. 1926), Traian Brădean (n. 1927), Ion Sălișteanu (n. 1929), Ion Gheorghiu (n. 1929), Georgeta Năpăruș (n. 1930), Octavian Vișan (n. 1931), Viorel Mărginean (n. 1933), Sabin Bălașa (n. 1932), Nicolae Groza (n. 1943). Numărul lor este cu mult mai mare și nu pot fi amintiți toți. Au fost trecuți cîțiva doar pentru ilustrarea afirmației. În numeroase articole, studii, cărți, cititorul poate găsi pe larg dezbătute probleme privind arta modernă și creatorii ei !

Reperîndu-ne cu atenție, în special la arta populară credem că a crea în spiritul tradițiilor — ca simț al culorii și al mijloacelor de execuție — este poate chiar mai important decît de a aborda subiecte în care își face loc mediul de viață rustică cu specificitate de costum, de interioare și de activitate sau decît transpunerea în opere de artă a omului plasat în obiceiurile, tradițiile și legendele (miturile) sale cum au încercat să-l prezinte Arthur Verona, C. Ressu, Theodorescu-Sion cu continuatorii de astăzi un Marcel Olinescu (n. 1896) cu grafica sa abundentă în subiecte folclorice sau un Eugen Bouşcă (n. 1914), care a dezvoltat decorativ teme ca „Mioriţa", „Nunta Cosînzenii", „Ritmuri străbune", „Lada cu zestre", „Călușarii", „Carul miresii" etc.

Vorbind de tradiții populare ne gîndim implicit și la arta medievală, care nici ea nu constituie o piedică de-a fi convertită în artă modernă.

Și dacă artiști străini, porniți să găsească formule noi de artă originală, s-au folosit în realizările lor de artă medievală cu atît mai mult sînt îndreptățiți artiștii noștri ca în diversitatea stilurilor lor, a idealurilor civice și politice către care se îndreaptă, a caldului patriotism ce-i însuflețește, să se aplece cu venerație asupra comorilor trecutului și să caute formule de-a le converti în opere moderne.

În această direcție criticul și istoricul de artă italian Giulio Carlo Argan vede viitorul artei noastre : ...„Datorită ei (României, n.n.), experiența estetică populară a ajuns la

nivelul marii culturi, prin Brâncuși. Arta de mîine, în întreaga lume, va fi o artă ce se adresează colectivității. Dar colectivitatea, înțeleasă într-o perspectivă istorică, poartă o denumire : popor. Oamenilor de artă le revine menirea de a găsi ce anume poate constitui fertilitatea unui popor. Iar *România care are cea mai însemnată artă populară din lume* (sublinierea noastră) este o țară ce poate juca un rol de primă importanță în evoluția artei de mîine".

ISTORIA GENERALĂ A ARTEI.
ENCICLOPEDII

Alpatov, V. Mihail — *Istoria artei*, București, vol. I, 1962.
Deshairs, Léon — *L'art des origines à nos jours*, vol. I—II, Paris, 1932—1933.
Faure, Elie — *Histoire de l'art*, vol. I—IV, Paris, 1922—1927.
Hamann, Richard — *Geschite der Kunst*, ed. a IX-a, Berlin, f.a.
Hourticq, Louis — *Encyclopedie des beaux-arts*, vol. I A—K, vol. II L—Z, Paris, 1925.
Lanaigne, Jaques — *La grande histoire de la peinture*, vol. 1—6, Geneva, 1973—1976.
Oprescu, G. — *Manual de Istoria artei*, vol. I—IX, București, 1943—1946.
Wölfflin, Heinrich — *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, 1968.
* * * — *Istoria ilustrată a picturii* (1 000 reproduceri în culori) București, 1973.

ESTETICĂ

Berger, René — *Descoperirea picturii*, vol. I—III, București, 1975.
Challaye, Félicien — *Esthétique*, Paris, 1929.
Gombrich, E.H. — *Artă și iluzie*, București, 1973.
Hegel, Georg Wilhelm Friederich — *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, 1966.
Lutzeler, Heinrich — *Führer zur Kunst*, Freiburg, 1941.
Minguet, Philippe J. — *Estetica rococoului*, București, 1973.
Paul, I. Radu — *Viața estetică. Frumosul*, vol. I, Cluj, 1937.
Paulhan, Fr. — *L'esthétique du paysage*, Paris, 1931.

Taine, H. — *Philosophie de l'art*, vol. I, II, Paris, f.a.
* * * — *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972.

PSIHOLOGIE-ȘTIINȚĂ

Davidescu, Grigore — *Cum vedem*, București, 1966.
Delacroix, Henri — *Psychologie de l'art*, Paris, 1927.
Dumas, Georges — *Traité de psychologie*, tome II, Paris, 1924.
Fischhein, E. — *Cum cunoaștem lumea*, București, 1958.
Hirth, Georges — *Physiologie de l'art*, Paris, 1892.
Pârvu, N. — *Studii de psihologia artei*, București, 1967.
Roșca Alexandru — *Tratat de psihologie experimentală*, București 1963.
Roustan, D. — *Psychologie*, ed. a X-a, Paris, 1926.
Teodoru, Horia — *Perspectiva*, vol. I, București, 1957.

TEHNICĂ
(Desen, Pictură, Sculptură, Gravură, Arta decorativă și aplicată).

Baraschi, Constantin — *Tratat de sculptură*, vol. I, București, 1962.
Bayard, Emile — *Le style moderne*, Paris, f.a.
Bazin, Germain — *Le monde de la sculpture des origines à nos jours*, Paris, 1968.
Bersier, Jean. *La gravure. Le Procédes. L'histoire*, Paris, 1963.
Blanc, M. Charles — *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1882.
Blanchot, I.L. — *Les etapes de la peinture. Technique et tendances*, Paris, 1927.
Bollenbach. C. D. Günter — *Desenul. Pe scurt despre tehnici*, București, 1964.
Brândză, Em. M. — *Școala pictorului*, București, 1931.
Carp, Gh. — *Desenul ca mijloc de exprimare*, Constanța, 1937.
Delaborde, Henri — *La gravure. Précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et son histoire*, Paris, f.a.
Goncearov, Andrei — *Arta graficii*, București, 1963.
Graur, Neaga — *Stilurile în arta decorativă*, București, 1970.
Guerlin, Henri — *L'art enseigné par les maître. La couleur*, Paris, f.a.
Leroy, Paul — *Traité de la peinture*, Paris, 1947.

Morant, Henry de — *Histoire des arts décoratifs des origines à nos jours*, Paris, 1970.
Nanu, Adina — *Pe scurt despre sculptură*, București, 1966.
Pavelescu, N. Ioan — *Tratat de pictură pentru elevi și amatori*, Craiova. f.a.
Vitry, Paul — *La sculpture française clasique. De Jean Goujon à Rodin*, Paris, 1934.
Zanini, Walter — *Tendințele sculpturii moderne*, București, 1977.
* * * — *Manual de desen și pictură pentru pictorii amatori*, București, 1964.

CURENTE, DIRECȚII DE ARTĂ

Argan, Giulio Carol — *De la Bramante la Canova*, București, 1974.
Bérence, Fred — *Renașterea italiană*, vol. I—II, București, 1969.
Bréhier, Louis — *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1928.
Bréhier, Louis — *L'homme dans la sculpture romane*, Paris, 1907.
Brion, Marcel — *Arta abstractă*, București, 1972.
Cassou, Jean — *Panorama artelor plastice contemporane*, București, 1971.
Cocteau, Jean — *Picasso*, Paris, 1923.
Cogniat, Raymond — *Le siècle des impressionnistes*, Paris, f.a.
Cirilot, Juan Eduardo — *Pictura contemporană*, București, 1969.
Dasnoy, Albert — *Exégése de la peinture naive*, Bruxelles, 1970.
Delvoye, Charles — *Arta bizantină*, vol. I—II, București, 1976.
Diel, Charles — *La peinture byzantine*, Paris, 1933.
Dorival, Bernard — *Les peintres du vingtième siècle*, tom. I—II, Paris, 1957.
Ducati, Pericle — *La sculptura greca. L'arcaismo*, Firenze, 1935.
Ducati, Pericle — *La sculptura greca. I tempi aurei*, vol. I, II, Firenze, 1933—1934.
Duret, Théodore — *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris, 1939.
Escholier, Raymond — *Henri Matisse*, Paris, 1937.
Fels, Florent — *Van Gogh*, Paris, 1924.
Flutre, F. — *Le romantisme*, Paris, 1926.
Francastel, Galienne — *Portretul. 50 de secole de umanism în pictură*, București, 1973.
Gallego, Julien — *La peinture baroque et l'art de cour*, vol. 9, din „*La grande histoire de la peinture*", Geneva, 1975.

Grenier, Jean — *Eseuri asupra picturii contemporane*, Bucureşti, 1972.
Grigorescu, Dan — *Cubismul*, Bucureşti, 1972.
Guerlin, Henri — *L'art enseigné par les maîtres. Le paysage*, Paris, f.a.
Lhote, André — *Traité du paysage*, Paris, 1939.
Müller, Joseph-Emile — *Pictura modernă*, III, *De la expresionişti la suprarealişti. Pictură naivă*, Bucureşti, 1968.
Ors, Eugenio d' — *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*, Bucureşti, 1971.
Oţetea, Andrei — *Renaşterea*, Bucureşti, 1964.
Pavel, Amelia — *Expresionismul şi premisele sale*, Bucureşi, 1978.
Ragon, Michel — *Expression et non-figuration*, Paris, 1951.
Ragon, Michel — *L'aventure de l'art abstrait*, Paris, 1956.
Ragon, Michel — *Naissance d'un art nouveau*, Paris, 1963.
Raynal, Maurice — *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, 1927.
Rey, Robert — *La peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, 1941.
Seuphor, Michel — *L'art abstrait ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, 1949.
Vasari, Giorgio — *Viţile celor mai de seamă pictori, sculptori, arhitecţi*, vol. I—II, Bucureşti, 1962.
Vianu, Elena — *Delacroix*, Bucureşti, 1960.
* * * — *L'Art Roman*, Paris, 1927.

DESPRE ARTA ROMÂNEASCĂ

Bogdan, Radu — *Ion Andreescu*, Bucureşti, 1962.
Bogdan, Radu — *Theodor Aman*, Bucureşti, 1955.
Cioflec, Virgil — *Grigorescu*, Bucureşti, 1925.
Comarnescu, Petru — *Luchian*, Bucureşti, 1960.
Comarnescu, Petru — *N. N. Tonitza*, Bucureşti, 1962.
Crăciun, Eugen — *Gheorghe Petraşcu*, Bucureşti, 1956.
Drăguţ, V.; Florea, Vasile; Grigorescu, Dan; Mihalache, M.; — *Pictura românească în imagini*, ed. a II-a, Bucureşti, 1976.
Epure, Maria, — *Octav Băncilă*, Bucureşti, 1956.
Grigorescu, Dan — *Trei pictori de la 1848*, Bucureşti, 1967.
Horşia, Horia — *Francisc Şirato*, Bucureşti, 1964.
Nicolescu, Corina — *Arta veche românească*, Bucureşti, 1965.
Oprescu Gh., — *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1937.
Oprescu, Gh. — *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1942.
Paradaiser, Claudei — *Pictori ieşeni*, Bucureşti, 1972.
Pohonţu, Eugen — *Începuturile vieţii artistice moderne în Moldova*, Bucureşti, 1967.
Sorban, Raul — *Theodor Pallady*, Bucureşti, 1968.
Teodoru, Rada — *Camil Ressu*, Bucureşti, 1962.
Tonitza, N.N. — *Scrieri despre artă*, 1963.
Vătăşianu, Virgil — *Istoria artei feudale în ţările române*, vol. I, Bucureşti, 1959.
Vlahuţă, Alex. — *Pictorul N. I. Grigorescu*, Bucureşti, 1968.
* * * — *Grafica militantă românească*, Bucureşti, 1963.

INDICE

DE PERSOANE ŞI DE OPERE *

A

Abrudean, Petre 267, 269
Adam (personaj biblic) 120, 131
Adam şi Eva după izgonirea din rai (Jacopo della Quercia) 131
Adler, Iosif de 244
Afrodita (zeiţă) 119, 120, 175, 177, 179
Afrodita din Cnidos (Praxitele) 120, 277
Alberti, Léon Battista degli 31
Album de artă naţională românească (Ion Ştefureac) 237
Aleea de la Mangalia v. *Plopii (Aleea) de la Mangalia.*
Alergătorii (Robert Delaunay) 217—218
Alexandru cel Bun 180, 182
Alix, Gabriel 172
Allegri, Antonio v. *Corregio*
Almăşan, Virgil 267
Altini, Eustratie 243
Alupi, Călin 267
Aman, Theodor 124, 149, 245, 246, 247
Amurgul (Michel Georges) 76
Ana Ipătescu la 1848 (Alexandru Ciucurencu) 263, 267
Andrássy, Zoltán 256
Andreescu, Ion 16, 52, 251, 252
Andromeda (personaj mitologic) 121
Anestin, Ion 256
Angelico, Fra Giovanni (Fra Beate) *(Giovanni da Fiesole)* 187, 189
Anotimpul verii (Jackson Pollock) 232
Anton (sfînt creştin) 221, 222

* Întocmit de ION D. LECCA.

Antonescu, Petre 237
Anubis (zeu) 27, 111
Apolo (*Apollo*) (zeu) 64, 65
Apoteoza lui Homer (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 114
Apoteoză (Arthur Verona) 255
Apoxiomene (atlet grec) (Lisip) 57
Apus de soare (pictură daneză ; Muzeul Simu) 49
Aragon, Louis 226
Archipenko, Alexander 218
Argan, Giulio Carlo 269
Ariadna (fiica regelui Minos din Creta) 175
Aristotel (Stagiritul) 21
Arp, Hans 225, 231
Arta populară aplicată (Ion Ștefureac) 238
Artachino, Constantin 248, 254
Asachi, Gheorghe 146, 244, 245
Asediul Constantinopolului (pictură bisericească) 241
Atacul de la Smîrdan (Nicolae Grigorescu) 124, 246
Atala (personaj literar) 196
Atala la mormînt (Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson) 196
Atena (*Pallas Athena*) (zeiță) 28, 64, 76
August (*Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus*) (împărat roman) 160
Aurora (zeiță) 76
Aurora (Michelangelo) 76

B

Baba, Corneliu 263, 264, 265, 267
Baboe, Vasile 260
Bacanală (Nicolas Poussin) 125
Bah-Lümand I. 147
Baie turcă (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 198
Balla, Giacomo 219
Balomir, Ion 243, 245
Balosin, Ștefan 237
Bamboccio v. *Laer, Pieter van.*
Bamboche v. *Laer, Pieter van.*
Banchetul unui rege din orașul Ur (mozaic sumerian) 27, 28
Bancic, Olga 267
Barabas, Miclos 243
Barbarelli v. *Giorgione*

Barca lui Dante (Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix) 198
Bardasare (*Panaiteanu*), Emanuel 248
B'Arg (*Ion Bărbulescu*) 256
Barye, Antoine-Louis 113
Báthory, Andrei 246
Bauchant, Auguste-André 172
Baudelaire, Charles 59, 117, 122
Bazille, Frédéric 201
Băeșu, Aurel 52
Bălașa, Sabin 269
Bălțatu, Adam 52
Băncilă, Octav 51, 267
Bărbulescu, Ion v. *B'Arg.*
Bătălia de la Călugăreni (Carol Wallenstein) 246
Bătălie v. *Compoziție nr. IV. Bătălie*
Belu, Gheorghe 294
Berger, René 17
Berghe, Fritz van den 223
Bernini, Giovanni Lorenzo 190, 191, 221
Bertin, Louis-François (zis *Bertin „Vîrstnicul"*) 115, 116—117
Bertin „Vîrstnicul" (*l'Aîné*) (Jean-Auguste Dominique Ingres) 115, 116—117
Birjari în piață (Jean Al. Steriadi) 261
Blanc, Charles 97
Boccioni, Umberto 219
Bombois, Camille 172
Bondone, Ambrogio di v. *Giotto*
Bonheur, Rosa 113
Boogie-Woogie (Piet Mondrian) 235
Bosch, Heronim 71, 221
Botticelli, Sandro (*Alessandre di Mariano Filipepi*) 57, 189
Boucher, François 157, 192
Bouchet, Michel 243
Bouşcă, Eugen 269
Bovary (*Madame ~*) (personaj literar) 122
Braque, Georges 157, 211, 213, 214, 215, 216
Brauner, Victor 231, 257
Brădean, Traian 269
Brâncuși, Constantin 14, 72, 91, 220, 232, 238, 268, 270
Breton, André 226, 228, 229
Breughel v. *Brueghel cel Bătrîn*

Brîncoveanu, Constantin 240
Brueghel *(Bruegel, Breughel)* cel Bătrîn, Pieter 38, 39, 55, 189
Brunelleschi *(Brunellesco)*, Filippo 187
Bruni, Fiodor Antonovici 107
Bunescu, Marius 262
Buonarroti v. *Michelangelo*
Byron, George Gordon, lord 196

C

Caillebotte, Gustave 204
Calder, Alexander 220
Caliari Paolo v. *Veronese.*
Cancanul (Georges Seurat) 208, 209
Capriciu (ciclu de gravuri) (Francisco Goya) 222
Capul Afroditei (Scopas) 175
Car cu boi (Nicolae Grigorescu) 250
Caravaggio *(Michelangelo Merisi (Merisio))* 82, 189
Carnaval (M. Dalmonte) 231
Carol al IV-lea (rege al Spaniei) 103
Carol al IV-lea cu familia (Francisco Goya) 103
Carpeaux, Jean-Baptiste 122
Carracci, Agostino 190
Carracci, Annibale 190
Carrière, Eugéne 82
Carrucci, Jacopo v. *Pontormo*
Carul miresii (Eugen Bouşcă) 269
Casa Moruzzi (Jean Al. Steriadi) 261
Catargi, Henri H. 106, 262, 263
Catedrală (Jackson Pollock) 232
Cavalcada sfintei Cruci (frescă la m-rea Pătrăuţ) 240
Cavalerul, moartea şi diavolul (Albrecht Dürer) 148, 221
Căluşarii (Eugen Bouşcă) 269
Căpiţe de fîn (Claude Monet) 205
Cellini, Benvenuto 166
Cézanne, Paul 16, 89, 90, 97, 109, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214
Chagall, Marc 157, 229, 230, 231
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 99, 106, 140
Chateaubriand, François-René 196
Chevreul, Michel-Eugène 50, 208

Chintilă, Spiru 267
Chirico, Georgio de 231, 265
Chivuţe în Piaţa Mare (Jean Al. Steriadi) 261
Chladek, Anton 245, 249
Cimabué, Giovanni *(Cenni di Pepo)* 186
Cina (Corneliu Baba) 265
Cina cea de taină (Leonardo da Vinci) 62
Ciortan, Statie 237
Circul (Georges Seurat) 208, 209
Ciucurencu, Alexandru 106, 263, 264, 267
Ciumaţii din Jaffa (Antoine Gros) 197
Clouet, François 100, 102
Coadă la pîine (Nicolae N. Tonitza) 256
Coborîrea de pe cruce (Peter Paul Rubens) 24
Cock (căpitan olandez) 118
Codiţă, Pavel 269
Colosul din Rodos (Chares) 180
Compoziţie nr. IV. Bătălie (Wassily Kandinsky) 233
Compoziţii (Paul Klee) 231
Concert cîmpenesc (Giorgione de Castelfranco) 122
Constable, John 199
Constantin cel Mare 183, 241
Constantinos 243
Convoi de prizonieri (Nicolae N. Tonitza) 256
Copil dormind (I. Bah-Lümand) 147
Cornescu 257
Cornu, Sébastien 249
Corot, Jean-Baptiste-Camille 108, 110
Corregio *(Antonio Allegri)* 189
Cosînzeana v. *Ileana Cosînzeana*
Cosaşi odihnindu-se (Camil Ressu) 258
Coşbuc, George 238
Courbet, Gustave 108, 109, 200, 249
Covaliu, Brăduţ 267, 269
Cristea, Nicolae 256
Cupidon (zeu) 121
Cuyp, Albert 113

D

Dali, Salvador 229, 231, 265
Dalou, Aimé-Jules 77
Dalmonte, M. 231, 232
Dans (Jean-Baptiste Carpeaux) 122
Dante, Alighieri 114, 196, 198
Daubigny, Claude François 204
Daumier, Honoré 146, 222, 225
David (personaj biblic) 241
David, Louis 124, 192, 194, 195
Dărăscu, Nicolae 258, 261
Degas, Edgar 92
Dejun pe iarbă (Edouard Manet) 122, 200
Delacroix, Ferdinand-Victor-Eugène 50, 52, 75, 76, 96, 100, 103, 197, 198, 200, 265
Delacroix, Henry 127
Delaunay, Robert 216, 217, 218, 219
Demetrescu-Mirea, George v. *Mirea, George*
Derain, André 211, 212, 213
Descartes, René 22
Desen (Paul Cézanne) 89
Desen (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 88
Desen (Henri Matisse) 91
Deşteptarea României (Gheorghe Tattarescu) 77
Dezastrele războiului (ciclu de gravuri) (Francisco Goya) 222
Diaz de la Peña, Narcisse-Virgile 249
Dimitrescu, Ştefan 256, 257, 259, 260, 261, 267
Dinamismul căţeluşului în lesă (Giacomo Balla) 219
Diogene spărgînd cupa la vederea tînărului care bea apă la izvor în pumni (Ilia Efimovici Repin) 107
Dionisos (zeu) 176, 177
Discobolul (Miron) 169
Dohian, Vasile 256
Don Francisco v. *Francisco, Don ~*
Don Quijotte de la Mancha 146
Don Quijotte şi Sancho Panza (Honoré Daumier) 146
Donatello (*Donato di Niccolo di Betto Bardi*, zis ~) 130, 135, 187
Dongen, Kees van 212, 213
Doriforul (Policlet cel Tînăr) 57
Douanier, Le ~ v. *Rousseau, Henri* („Vameşul")

Dragoş, Aurel 256
Drum cu chiparoşi (Vincent Villem van Gogh) 210, 211
Drum lung (Arthur Verona) 255
Duchamp, Marcel 219, 220, 225, 226
Dufy, Raoul 157, 211
Dumesnil de Latour, v. Duménil v. *Latour, Georges de*
Duminică de vară la Grande Jatte (Georges Seurat) 207, 208, 209
Dürer, Albrecht 57, 114, 144, 148, 221
Dyck, Anton van 53, 114, 115

E

Ebbinghaus, Hermann 47
Ecaterina Varga (Ştefan Szönyi) 266
El Greco v. *Greco, el ~*
Elasticitate (Umberto Boccioni) 219
Elena (personaj mitologic) 194
Elisabeta de Austria (regină a Franţei) 100—101, 102
Elisabeta de Austria, (François Clouet) 102
Éluard, Paul 226
Eminescu, Mihail 114, 249
Enescu, George 238, 265
Ensor, James 222
Eondekoeter v. *Hondecoeter*
Epictet 174
Ernst, Marx 225, 231
Esau (personaj biblic) 134, 135
Eu şi satul meu (Marc Chagall) 229, 230
Europa (zeiţă) 121
Eva (personaj biblic) 120, 131
Execuţia (Octav Băncilă) 255
Execuţia prin împuşcare din 3 mai 1808 (Francisco Goya) 83—84
Extazul sfintei Tereza (Giovanni Lorenzo Bernini) 191

F

Fabriano, Gentile da 187
Faguet, Émile 20
Faţada catedralei din Rouen (Claude Monet) 205
Fără teamă (Alberto Magnelli) 234
Fechner, Gustav Theodor 56

Femei la cimitir (Nicolae N. Tonitza) 256
Ferdinand (prinț al Asturiilor) 104
Ferestre (serie de tablouri) (Robert Delaunay) 218
Fidias 28, 135, 136, 174, 175, 179, 180, 182
Figură (relief meplat) (Donatello) 130
Fîntîna (Marcel Duchamp) 226
Flaubert, Gustave 122
Floarea-soarelui (Vincent van Gogh) 97
Flori (Octav Băncilă) 51
Florian 15
Fontené, Robert 235
Fra Angelico v. *Angelico*
Fragonard, Jean-Honoré 192
Francisc (sfînt creștin) 186
Francisco, Don ~ (infante al Spaniei) 104
Frans 44
Fresnaye, Roger de v. *La Fresnaye*
Freud, Sigmund 227, 228
Friesz, Othon 212
Frineea (curtezană greacă) 119, 120, 179
Fuga din Egipt (frescă la m-rea Sucevița) 242
Fugă (Frank Kupka) 231
Fugă în roșu și albastru (Frank Kupka) 231
Fyt, Jan 112

G

Gabrielescu, (arhitect) 237
Gauguin, Paul 51, 173, 211, 212
Gautier, Théophile 69
Gavallini, Pietro 186
Gentile da Fabriano v. *Fabriano, Gentile da*
George Enescu (Corneliu Baba) 265
Georges, Michel 108—109
Géricault, Jean-Lous-André-Théodore 71, 113, 197
Gheorghiu, Ion 269
Ghiață, Dumitru 238, 239
Ghiberti, Lorenzo 19, 133, 135, 187
Ghil, René 69
Giacometti, Alberto 58, 231

Gioconda (Mona Lisa) (Leonardo da Vinci) 23, 39, 100, 101—102, 120, 226
Gion, Mihai 256
Giorgione (Giorgio (Zorgo) da Castelfranco, zis *Barbarelli*) 122
Giotto (Ambrogio di Bondone) 186, 187
Girafa în flăcări (Salvador Dali) 229
Girodet de Roucy Trioson, Anne-Louis 196, 197
Ginditorul (Auguste Rodin) 87
Gladiator murind (statuie greacă) 182
Gleyre, Marc-Gabriel-Charles 201
Goethe, Johann Wolfgang 196
Goga, Octavian 267
Goncearov, Andrei 150
Gogh, Vincent Villem van 52, 97, 98, 209, 210, 211, 219, 222
Goya y Lucientes, Francisco José de 83, 99, 103, 150, 157, 222
Goyen, Jan Josefoz van 107
Grant, Nicolae 254
Greco, el ~ (*Domenikos Theotokopulos*, zis ~) 67, 98, 189
Grevin, Alfred 136
Grevistul (Octav Băncilă) 255
Grigorescu, Dan 14
Grigorescu, Lucian 261
Grigorescu, Nicolae 16, 50, 52, 53, 95, 124, 238, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255
Gris, Juan 216
Gros, Antoine-Jean, baron 197
Groza, Nicolae 269
Grunewald, Mattias 222
Grupul Laocoon (Agesandros, Polydoros și Achenodoros, sec. I i.e.n.) 181, 182, 194
Guernica (Pablo Ruiz y Picasso) 225
Guillaumin, Jean-Baptiste-Armand 201, 202
Gutenberg, Johann 7

H

Hals, Frans 98, 118
Hamali în portul Brăila (Jean Al. Steriadi) 261
Han, Oscar 260
Hartung, Hans 40, 233

Hatmanu, Dan 265
Helios (zeu) 112, 180
Helmholtz, Hermann 44, 47, 208
Helst, Bartholomeus van den 118
Hemingway, Ernest 24, 268
Henry, Charles 208
Henţia, Sava 248
Hering, Ewald 44, 48
Hermes (zeu) 177, 179, 180
Hermes din Olimpia (Hermes cu Dionisos copil în braţe) (Praxitele) 177
Hermes în repaos (Lisip) 179, 180
Hobbema, Meindert 33, 107
Hoffmann, K. F. 244
Homer 114
Hondecoeter *(Eondekoeter)*, Melchior de 118
Hönig 244
Hora de la Aninoasa (Theodor Aman) 124
Hora Unirii de la Craiova (Theodor Aman) 124
Horaţiu *(Quintus Horatius Flaccus)* 152
Horus (zeu) 27, 29
Hristos v. *Iisus Hristos*
Hristos pe cruce (Heronim Bosch) 222
Hristos mort (Andrea Mantegna) 36, 38
Hugo, Victor 20, 196, 197, 198
Huyghe, René 173

I

Iacob (personaj biblic) 134, 135
Iacob şi Esau (relief perspectival în bronz) (Lorenzo Ghiberti) 133, 135
Iancu, Marcel 257
Iarna (Vînători pe zăpadă) (Lorenzo Ghiberti) 134, 135
Iarna la Barbizon (Ion Andreescu) 251
Ieronim (sfînt creştin) 148
Ieşirea companiei căpitanului Cock v. *Rondul de noapte*
Iisus Hristos 30, 36, 38, 73, 82, 83, 112, 184, 222, 242
Ileana Cosînzeana 269
Impresie. Răsărit de soare (Claude Monet) 208
Improvizaţie nr. 30. Tunuri (Wassily Kandinsky) 232

Improvizaţii (Paul Klee) 231
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 88, 90, 94, 115, 116, 125, 198
Inocenţiu al X-lea (papă) 68
Intrarea lui Iisus în Bruxelles (James Ensor) 222
Intriga (James Ensor) 222
Ion cel Nou (sfînt creştin) 241
Iosif de Adler v. *Adler*
Ipătescu, Ana 263, 267
Iscovescu, Barbu 246
Iser, Iosif 255, 257, 261
Iulia (fiica împăratului Titus) 160

Î

Împărţirea stindardelor (Louis David) 192
În zi de grevă (Octav Băncilă) 255
Înainte de 1907 (Octav Băncilă) 255
Înălţarea (Rafael) (121)
Începutul lumii (Constantin Brâncuşi) 232
Înfrăţirea popoarelor (Aimé-Jules Dalou) 77
Înmormîntarea (Octav Băncilă) 255
Înmormîntarea ţăranilor (Arthur Verona) 255
Întîlnirea lui Eliazar cu Rebeca (Nicolas Poussin) 125
Întoarcerea fiului risipitor (frescă la m-rea Humor) 242
Întoarcerea de la muncă (Corneliu Baba) 37, 38—39

J

Jacopo della Quercia 131, 187
Jiquidi, Aurel 256
Jochei (Henri de Toulouse-Lautrec) 37, 38—39
Jonkind, Johann Barthold 139
Jordaens, Jacob 53, 67, 157
Judecata de apoi (pictură bisericească din Transilvania) 241
Judecata de apoi (frescă la m-rea Voroneţ) 240
Judecata de apoi (Michel Georges) 190
Judecata lui Solomon (Nicolas Poussin) 125
Jupiter (zeu) 121
Jurămîntul din Sala Jeu de Paume (Louis David) 192
Jurămîntul Horaţilor (Louis David) 194
Jurnal de călătorie (Carol Wallenstein) 246
Justiţia şi răzbunarea divină urmărind crima (Pierre-Paul Prud'hon) 198

K

Kandinsky, Wassily 69, 223, 232, 233, 235
Kant, Immanuel 22
Kazar, Vasile 256
Kennedy, John 227
Kirchner, Ernst 223
Klee, Paul 5, 69, 223, 231, 233, 235
Kokoschka, Oscar 223
Kupka, Frank 231, 235

L

La Fontaine, Jean de 114
La Fresnaye, Roger de 218
La tîrgul cu cereale (Dumitru Ghiață) 239
La Tour, Georges de (zis *Duménil Dumesnil* de ~) 82, 83
Lada cu zestre (Eugen Bouşcă) 269
Laer *(Bamboccio, Bamboche)*, Pieter van 70
Laocoon (personaj mitologic) 181, 182, 184
Laocoon v. *Grupul Laocoon*
Lapaty, Mihail 246
Lassaigne, Jacques 233
Latour v. *Quentin de Latour, Maurice*
Lautrec v. *Toulouse-Lautrec, Henri de*
Lăpuşneanu, Alexandru 247
Le Brun *(Lebrun)*, Charles 157, 194
Le sacre de Napoléon I-er (Louis David) 124
Lecca, Constantin 245, 246
Lecţia de anatomie a profesorului Tulp (Rembrandt) 117, 124
Léger, Fernand 11, 216
Lemeni, Gheorghe 244
Leonardo da Vinci 23, 32, 39, 57, 62, 73, 100, 101, 120—121, 187, 221
Lhote, André 218
Libertatea călăuzind poporul (Eugéne Delacroix) 75, 76, 197
Lie (sfînt creştin) 241
Liotard, Jean-Étienne 243
Lisip *(Lysippos)* 29, 57, 179, 180, 182
Livaditti, Niccolo 245
Löffler, Mauriciu 244
Loghi, Kimon 16, 254

Logofătul, Petrache 243
Lorrain, Claude 107, 108
Luchian, Ştefan 16, 52, 53, 95, 106, 248, 252, 254, 255, 260, 267
Lucia Sturdza-Bulandra (Corneliu Baba) 265
Ludovic al XV-lea 162
Ludovic al XVI-lea 104
Lupta de la Rahova (Nicolae Grigorescu) 246
Lurçat, Jean 157
Lysippos v. *Lisip*

M

Macke, August 223
Magnelli, Alberto 234, 235
Maica Domnului v. *Maria*
Maillol, Aristide 122
Mallarmé, Stéphane 205
Manejul porcilor (Robert Delaunay) 218
Manet, Edouard 122, 200, 201, 203, 249
Mantegna, Andrea 32, 36, 37, 189
Mantu, Nicolae 255
Marc, Franz 228
Maria *(Maica Domnului)* 184, 241
Marinetti, Filippo Tommaso 219
Marquet, Albert 16, 212
Marseillaise v. *Plecarea*
Masacrul din Chios (Eugéne Delacroix) 197, 199
Masson, André 231, 233
Mathieu, Georges 233
Matisse, Henri 16, 42, 51, 90, 91, 95, 211, 212 213
Matta, Giovanni 231
Mavrocordat, Constantin 243
Maxenţiu *(Maxentius)* (împărat roman) 241
Maxwell, James Clerc 208
Maxy, Max Hermann 257
Mazzola, Francesco v. *Parmigianino*
Mazzini, Giuseppe 245
Mărculescu, Aurel 256
Mărgineanu, Viorel 269
Melancolie (Albrecht Dürer) 148
Menadă (Scopas) 175, 176

Mengs, Rafael 194
Merisi (Merisio), Michelangelo v. *Caravaggio*
Michelangelo *(Michelangelo Buonarroti)* 24, 42, 57, 76, 120, 135, 182, 187, 190, 194, 221
Mignard, Nicolas *(Mignard d'Avignon)* 157
Mihai Sadoveanu (Corneliu Baba) 265
Mihai scăpind stindardul (Nicolae Grigorescu) 246
Mihai Viteazul 246
Mihai Viteazul (Mihail Lapaty) 246
Mihai Viteazul intrînd în Alba-Iulia (Constantin Lecca) 246
Mihail (sfînt creştin) 241
Miklóssy, Gavril 267
Millet, Jean-François 249
Miorița (Eugen Bouşcă) 269
Mircescu, Gore 15
Mirea, Dimitrie 254
Mirea-Demetrescu, George 246, 248
Miró, Joan 231, 232, 233
Miron (sculptor grec) 169
Moartea Lăpuşneanului (Theodor Aman) 247
Moartea lui Mihai Viteazul (Constantin Lecca) 246
Moise (personaj biblic) 24
Moise (Michelangelo) 24
Molière, Jean-Baptiste-Poquelin 114
Mona Lisa v. *Gioconda (Mona Lisa)*
Mondoville 39, 243
Mondrian, Piet *(Pieter Cornelis Mondrian)* 231—232, 234, 235
Monet, Claude 109, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 261
Monte, Claude 68
Monument închinat distrugerii Rotterdamului de către naziști (statuie expresionistă) (Ossip Zadkin) 224
Morisot, Berthe-Marie-Pauline *(Mme Eugène Manet)* 200, 201, 202, 203
Morții de la Cașin (Ștefan Dimitrescu) 256
Müller, Johann 244
Munch, Edvard 222
Muncitorul (Octav Băncilă) 255
Muncitorul și țăranul (Octav Băncilă) 255
Murnu, Ary 255
Musceleanu, Ion 261
Mutu v. *Pîrvulescu, Pîrvu*

N

Napoleon I 124, 222
Naşterea dorinţelor lichide (Salvador Dali) 229
Naşterea (Dumesnil de La Tour) 82, 83
Naşterea lui Iisus (frescă la m-rea Voroneț) 242
Natură moartă (Octav Băncilă) 51
Natură moartă caligrafiată (Mark Tobey) 233
Năpăruş, Georgeta 269
Năstăsescu, Gheorghe 245
Nefertiti (soția faraonului Amenhotep al IV-lea), 136
Negulici, Ion D. 245, 246
Neptun (zeu) 112
Nestor (sfînt creştin) 241
Newton, Sir Isaac 42, 44
Nicolae (sfînt creştin) 240
Nicolae Polcovnicul v. *Polcovnicul*
Nietzsche, Friedrich 190
Noaptea (Michelangelo) 76
Nocturnă (Frank Kupka) 231
Nodle, Emil 223
Noe (personaj biblic) 112
Nopţile aldobrandine (frescă pompeiană, azi în muzeul Vaticanului) 28, 29
Nud coborînd scara (Marcel Duchamp) 220
Nunta din Cana (Paolo Veronese) 30, 125
Nunta Cosînzenei (Eugen Bouşcă) 269
Nuntă țărănească (Arthur Verona) 255

O

Odaliscă (Jean-Auguste-Dominique Ingres) 198
Odihnă la cîmp (Corneliu Baba) 265
Ofelia înecată (Charles-Antoine Perrault) 197
Olga Bancic pe eşafod (Alexandru Ciucurencu) 267
Olinescu, Marcel 269
Omagiu negrului american (James Rosenquist) 227
Omfala (personaj mitologic) 121
1907 (Octav Băncilă) 255
1907 (Constantin Piliuță) 266
Orcagna *(Andrea de Cione,* zis *l' ~)* 187

Orozco, José Clemente 9
Ors, Eugeniu d' 190
Oţelar (Corneliu Baba) 265
Ovidiu *(Publius Ovidius Naso)* 20

P

Pacea, Ion 268, 269
Pallady, Theodor 253, 257
Pallas Athena v. *Atena*
Panaiteanu v. *Bardasare, Emanuel*
Panaiteanu, Gheorghe 146, 245, 246
Panateneea (friză în basorelieful lui Fidias) 28
Pangratti, Emil 237
Paradisul (Tintoretto ; Palatul Dogilor) 63
Paris (zeu) 194
Paris şi Elena (Louis David) 194
Parmigianino *(Francesco Mazzola,* zis *il* ~) 189
Partenon (templu din sec. 5 î.e.n.) 61
Partidă de polo (miniatură persană din sec. XII) 30, 31
Pastel (Hans Hartung) 40
Patinir *(Patenier, Patinier),* Joachim 55
Pax (Octav Băncilă) 255
Pădure de măslini (Vincent van Gogh) 222
Păstorii din Arcadia (Nicolas Poussin) 125
Peisaj animat (Fernand Léger) 216
Peisaj. Horta de Ebro (Pablo Picasso) 214
Peisaj din Mangalia (Jean Al. Steriadi) 261
Peisaj din Reşiţa (Jean Al. Steriadi) 261
Peisaj romantic (Wassilly Kandinsky) 232
Perechea (André Masson) 233
Perseu (zeu) 121
Perrault, Charles-Antoine 197
Permeke, Constant 223
Petrache Logofătul v. *Logofătul, Petrache*
Petraşcu, Gheorghe 16, 53, 106, 252, 254
Petrescu, Costin 27
Philippide, Alexandru 67
Phoebus, Alexandru 256, 257
Piano (Frank Kupka) 231
Picabia, Francis 225, 231

Picasso, Pablo *(Pablo Ruiz y* ~) 157, 213, 214, 215, 216, 225
Piliuţă, Constantin 266, 267
Pirithos (rege lapit) 64, 65
Pisano, Giovanni 186
Pisano, Nicola 186
Pissarro, Camille 68, 109, 200, 201, 203, 206, 207, 209, 261
Piinea cea de toate zilele (Octav Băncilă) 255
Pîrvulescu, Pîrvu (zis *Mutu*) 242
Platon 22
Plecarea (Marseillaise) (François Rude) 132, 197
Plopii (Claude Monet) 205
Plopii (Aleea) de la Middelharnis (Hobbema Meindert) 32, 33
Pluta meduzei (Théodore Géricault) 71, 197
Pohonţu, Eugen 14
Polcovnicul, Nicolae 243
Poliacoff 233
Policlet cel Tînăr 57
Pollock, Jackson 232
Pompon, François 113
Pontormo *(Jacopo Carrucci,* zis il ~) 189
Pop, Aurel 256
Pop, Nicolae 267
Popescu, Ştefan 254
Popovici, Gheorghe 248, 267
Popp, Mişu 245
Popp, Sabin 260
Potopul (Anne-Louis Girodet de Roucy Trioson) 197
Praxitele 29, 119, 120, 177, 178, 179, 180, 182, 276
Preziosi, Domenico 243
Primul 1 Mai liber (două versiuni) (Alexandru Ciucurencu) 267
Prud'hon, Pierre-Paul 198
Purkinje *(Purkyné),* Jan Evanghelista 45
Puvis de Chavannes, Pierre 63

Q

Quatremère, Antoine-Chrysostome (zis *Quatremère de Quincy)* 194
Quatremère de Quincy v. *Quatremère*
Quentin de Latour, Maurice 140
Quercia v. *Jacopo della Quercia*

Quincy v. *Quatremère*
Quijotte v. *Don Quijotte de la Mancha*

R

Ra (zeu) 111
Rafael *(Raffaello Sanzio)* 71, 121, 157, 189
Raffet, Denis-Auguste-Marie 243
Ragon, Michel 226
Ramses al III-lea 129, 130
Ramses al III-lea pe cîmpul de luptă (relief incizat) 129, 130
Rauchenberg, Robert 227, 228
Raynal, Maurice 230
Răpirea sabinelor (Nicolas Poussin) 125
Rebeca (personaj biblic) 125
Recoltatul trestiei de zahăr (Diego Rivera) 74
Recunoașterea (Octav Băncilă) 255
Rembrandt, Harmenez van Rijn 96, 100, 114, 117, 118, 149, 265
Renoir, Auguste 16, 122, 157, 166, 200, 201, 202, 205, 207
Repin, Ilia Efimovici 73, 107
Ressu, Camil 92, 93, 257, 258, 259, 261, 267, 269
Ribera, José de 82
Ribemont-Dessaignes, Alban-Alphonse-Ambroise 226
Rimbaud, Arthur 69
Ritm de toamnă (Jackson Pollock) 232
Ritmuri străbune (Eugen Bouşcă) 269
Rivera, Diego 5, 74
Robusti, Jacopo v. *Tintoretto*
Rodin, Auguste 87, 122, 205
România revoluționară (Eugen Bouşcă) 246
România rupîndu-și cătușele pe Cîmpia Libertății (Constantin Daniel Rosenthal) 246
Rondul de noapte (Ieșirea companiei căpitanului Cock) (Rembrandt) 118
Rood 208
Rosenquist, James 227
Rosenthal, Constantin Daniel 245, 246
Ross, Iosif 256
Rottenluff, Karl Schmidt 223
Rouault, Georges 166, 211, 225
Rousseau, Henri (zis *Le Douanier „Vameșul"*) 171, 172, 173, 249

Rozina (personaj literar) 69
Rubens, Peter Paul 24, 52, 67, 96, 112, 157
Rude, François 132, 197
Russolo, Luigi 219
Ruysdael *(Ruisdael)*, Jacob van 107, 110

S

Sabinele (Louis David) 194, 195
Sadoveanu, Mihail 265
Santo, Andrea del 189
Sanzio v. *Rafael*
Sava (sfînt creștin) 245
Sălișteanu, Ion 269
Schiavone, Giovanni 244
Schiller, Friedrich von 22
Schneider 233
Schöft, Iosif 243
Schweitzer-Cumpăna, Rudolf 258, 267
Schwitters, Kurt 225, 227
Scopas *(Skopas)* 175, 176, 177, 180, 181, 182
Séraphine de Senlis *(Louis Séraphine*, zis ~) 172
Sérusier, Paul 211, 212
Seurat, Georges 207, 208
Sevastre, Ștefan 269
Severini, Gino 219
Sfinx (personaj mitologic și statuie în Egipt) 111
Sfîntul Ieronim (Albrecht Dürer) 148
Shakespeare, William 196
Signac, Paul 209
Signorelli, Luca 120
Simbolul agnostic (Salvador Dali) 229
Simu, Anastase 49
Sindicii postăvarilor (Rembrandt) 117
Siqueiros, David Alfaro 9
Sisley, Alfred 200, 201, 203, 207
Skopas v. *Scopas*
Snyders, Frans 112
Socolescu, Ion N. 237
Socrate 17, 21, 175
Solomon (personaj biblic) 125
Soulages, Pierre 233

Soupault, Philippe 226
Soutine, Haim 224
Spaethe, Oscar 254
Spre târg (Henri H. Catargi) 262
Stagiritul v. *Aristotel*
Stahi, Constantin D. 248
Starvski, Ludovic 245
Stănciulescu, Fl. 237
Steriadi, Jean Al. 258, 261
Stoica, D. 256
Storck, Friedrich 254
Stoss, Veit 221
Strîmbu (*Strîmbulescu*), Ipolit 254
Studii pentru fugă (Frank Kupka) 231
Studiu (Camil Ressu) 98, 99
Sturdza-Bulandra, Lucia 265
Sutter 208
Suzana (personaj literar) 121
Szabo, Gy Béla 256
Szathmary, Carol Popp de 245
Szönyi, Ștefan 266

Ș

Șantier naval (Ion Pacea) 268
Școala din Atena (Rafael) 71
Șiller, Gheorghe 245
Șirato, Francisc 255, 260, 261, 267
Șomer (Octav Băncilă) 255
Ștefan cel Mare 114, 241, 244, 246
Ștefănescu, George 269
Ștefureac, Ion 237, 238

T

Taine, Hyppolyte-Adolphe 10
Tanguy, Ives 231
Tarcillo, Francisco 136
Tattarescu, Gheorghe 77, 246, 247
Templul din Olimpia (frontonul din vest) 65
Tentația sfîntului Anton (Heronim Bosch) 221

Tentația sfîntului Anton (Mathias Grünewald) 222
Teutsch, Mattis 257
Tereza (sfîntă creștină) 83—84
Tezeu (personaj mitologic) 64, 65, 175
Theodorescu-Sion, Ion 258, 259, 260, 261, 269
Theotokopoulos, Domenikos v. *Greco, el ~*
Tintoretto (*Jacopo Robusti*, zis ~) 63, 189
Titus (împărat) 160
Tiziano (Tițian), Vesellio 114, 121, 189, 190
Tobey, Mark 233
Tomasso di Modena 187
Tonitza, Nicolae N. 78, 256, 257, 260, 261
Töpler, Mihail 243
Tour v. *La Tour, Georges de*
Toth (zeu) 111
Toulouse-Lautrec, Henri de 37, 38, 151
Traianescu, Ion D. 237
Trenk, Henric 245
Triumful Parisului (Robert Delaunay) 217
Troyon, Constant 113, 249
Tudor Arghezi (Corneliu Baba) 265
Tulp (profesor) 117
Tunuri v. *Improvizație nr. 30. Tunuri*
Turner, Joseph Mallard William 6, 108, 196
Turnul Eiffel (Robert Delaunay) 216, 217
Tussaud, Marie 136
Tzara, Tristan 225, 226

Ț

Țărani (Corneliu Baba) 264, 265
Țărani secui aducînd lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory (George Demetrescu-Mirea) 246
Țipoia, Alexandru 269
Țuculescu, Ion 238

U

Ucello, Paolo 31, 187

V

Valentin de Boullogne 82
Valstein v. *Wallenstein, Carol*
„Vameşul" v. *Rousseau, Henri*
Van Gogh v. *Gogh, Vincent Villem van*
Varga, Ecaterina 266
Vasari, Giorgio 186, 189
Vederi pe Tamisa (Claude Monet) 205
Velásquez *(Velázquez)*, Diego Rodriguez di Silva y 68, 94, 96, 98, 114, 265
Vendryes, Joseph 126
Venier, Iordache 241
Venturi, Lionello 10
Venus (zeiță) 50—51, 120, 121, 178
Venus din Milo (Praxitele) 120, 178, 182
Vermeer van Delft, Jan *(Jan van der Meer)* 107
Vermont, Nicolae 16, 248, 254, 255
Vernet, Joseph 108, 110
Verona, Arthur 16, 254, 269
Veronese, Paolo *(Paolo Caliari*, zis ~) 30, 96, 125, 189
Viață la țară (Ion Theodorescu-Sion) 259
Victoria de la Samotrace (statuie greacă) 182
Visul lui Mihai Viteazul (Carol Wallenstein) 246
Vișan, Octavian 269
Vitraliu (catedrala din Chartres) 158
Vivin, Louis 172
Vînători pe zăpadă v. *Iarna (Vînători pe zăpadă)* 39
Vînzătoare de dantelă (Jean Al. Steriadi) 261
Vladimirescu, Tudor 248
Vlaminck, Maurice 212, 213
Vollard, Ambroise 205
Vos, Paul de
Vouet, Simon 157

W

Wagner, Richard 51
Wallenstein *(Valstein)*, Carol 245, 246
Watteau, Antoine 108, 157, 192
Whistler, James Abbot McNeill 52, 68, 69
Wilde, Oscar 52
Winckelmann, Johan Joachim 194, 195

Y

Young, Thomas 44, 47

Z

Zadkin, Ossip 234
Zambaccian, Krikor H. 15
Zeus (zeu) 76, 136, 174
Zeus din Olimpia (Fidias) 136, 174
Ziua (Michelangelo) 76
Zola, Émile 201
Zwinger (clădire din Dresda) 19

CUPRINS

Prefață **5**

Cuvînt înainte **15**

Capitolul I
Cîteva generalități despre artă **19**

Capitolul II
Viziunea rezultată
din funcționarea organului vizual **25**

Capitolul III
Exprimarea viziunii **80**

Capitolul IV
Concepții de artă
care modifică viziunea organică
și conduc exprimarea artistică **167**

Bibliografie **271**

Indice de persoane și de opere **277**